FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Año 1| Número 3| noviembre - diciembre 2013 | Bs. 20

Revista cultural

PIEDRA de AGUA



Dossier

Bienal Internacional de Arte SIART

Antologías de cuento y poesía de La Paz

BICeBé 2013
Bienal del Cartel Bolivia

TelArtes: red de redes culturales



Revista bimensual de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Año 1 | número 3 | La Paz, Bolivia
noviembre y diciembre de 2013

















Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Calle Ingavi #1005. Telf/fax: 2408951 – 2408981
Casilla postal: 12164
E mail: fundacion@culturalbcb.org.bo
Web: www.fundacioncultural.org.bo

Piedra de agua

Editor General: Benjamín Chávez

Comisión Editorial: Homero Carvalho Oliva, Néstor Taboada Terán, Oscar Vega Camacho.

Diseño y diagramación: Ricardo Flores

Fotografías: Dossier SIART gentileza de Norma Campos.

Portada: *Equidad*, Cartel de Seeyed Mehdi Mousavi, Irán. Cortesía BICeBé

Ventas & suscripción: Calle Ingavi #1005. Telf/fax: 2408951 – 2408981 | E mail: fundacion@culturalbcb.org.bo

Impresión: Quality S.R.L.

D.L.: 4-3-41-13 P.O.

Editorial

La octava versión de la Bienal de Arte Contemporáneo SIART, Bolivia 2013 es una excelente ocasión de acercamiento a las propuestas artísticas de creadores de casi una veintena de países, pero más allá de la implicación en la propia experiencia, cabe la reflexión acerca del Arte Contemporáneo y su práctica, tanto dentro como fuera de Bolivia.

En un intento de dilucidación del estado actual de la cuestión, publicamos cuatro textos que abordan, desde diversas posturas, varias aristas del tema y aportan no pocas certezas y otras tantas interrogantes acerca de esta práctica contemporánea, sobre todo circunscribiéndola a la Bienal en particular y a la práctica artística boliviana en general. Todo ello ilustrado con fotografías de las obras expuestas en el SIART, como un recorrido posible de apreciación de lo propuesto por la Bienal.

La Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia da inicio a su *Colección de Literatura Boliviana*, publicando los dos primeros títulos. Una antología de poesía y otra de cuento, ambas dedicadas a autores nacidos en La Paz y que han desarrollado su obra en el pasado siglo. Presentamos una pequeña muestra de ese trabajo antológico.

Otro acontecimiento cultural que ha alcanzado merecido reconocimiento es la Bienal Internacional del Cartel BICeBé. Una iniciativa cuyas múltiples exposiciones, conferencias, talleres, además del concurso, convocan a muchos interesados del arte gráfico. Empezando en la portada, mostramos una pequeña selección de obras participantes en el evento.

Piedra de agua, en este su tercer número también se ocupa de la más reciente producción fílmica del cineasta Juan Carlos Valdivia, en la que se aborda la relación del protagonista, como un prototipo de un sector de la sociedad boliviana, con la rica cultura Guaraní.

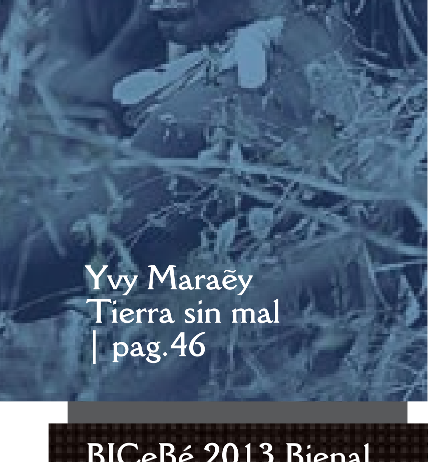
La red de gestores culturales bolivianos TelArtes se reunió en la ciudad de Santa Cruz el pasado mes de octubre. Ofrecemos un repaso a los temas allí tratados.

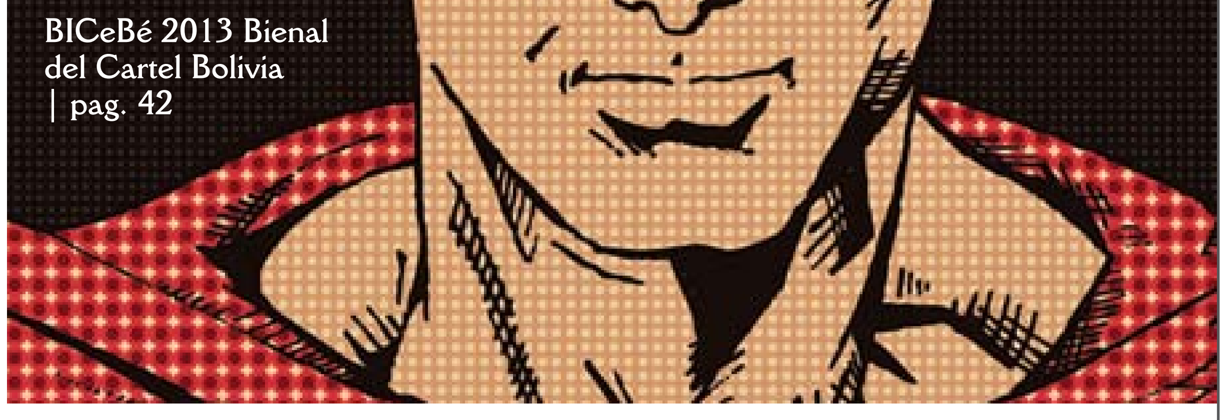
Como es ya habitual, *Piedra de agua* ofrece reseñas de la más reciente producción bibliográfica y fílmica que, junto a la sección denominada Muro, ocupan las últimas páginas de la revista.

La Paz, noviembre – diciembre de 2013



ÍNDICE





La Bienal Internacional de Arte SIART, se desarrolló en un circuito de 26 espacios culturales y espacios abiertos de las ciudades de La Paz y El Alto.

En base a tres ejes conceptuales, presentó las exposiciones de *Territorios inestables*; una plataforma de diálogo y capacitación: *Pensamientos abiertos*, e *Integrando Artes*, un diálogo entre diversas disciplinas artísticas. La curaduría estuvo a cargo de José Bedoya y Sandra De Berduccy.

En la propuesta curatorial de esta última se lee: (…) "antes de entrar en el pánico del extraviado, resultaría recomendable reconocer que un territorio inestable es propicio para la creación y que existe una cierta capacidad de tránsito dentro de sus perímetros (…). Practicas conscientes de que el arte es uno de los principales dispositivos con que cuenta la cultura contemporánea para poner en cuestión sus propios enunciados, renovar sus valores y sus códigos e impedir que se adormezca la percepción colectiva en torno a conceptos estáticos".

El presente dossier ofrece textos en torno a la experiencia del arte contemporáneo. Un artista, un curador y dos investigadores de esta particular manera del arte exponen sus ideas y comparten sus propuestas. Tres de ellos participantes del SIART y el cuarto (G. Salinas) que aporta elementos conceptuales para una mejor comprensión de la cuestión.



Territorios inestables. El valor del arte en la sociedad actual.

Francis Naranjo | Artista visual | España

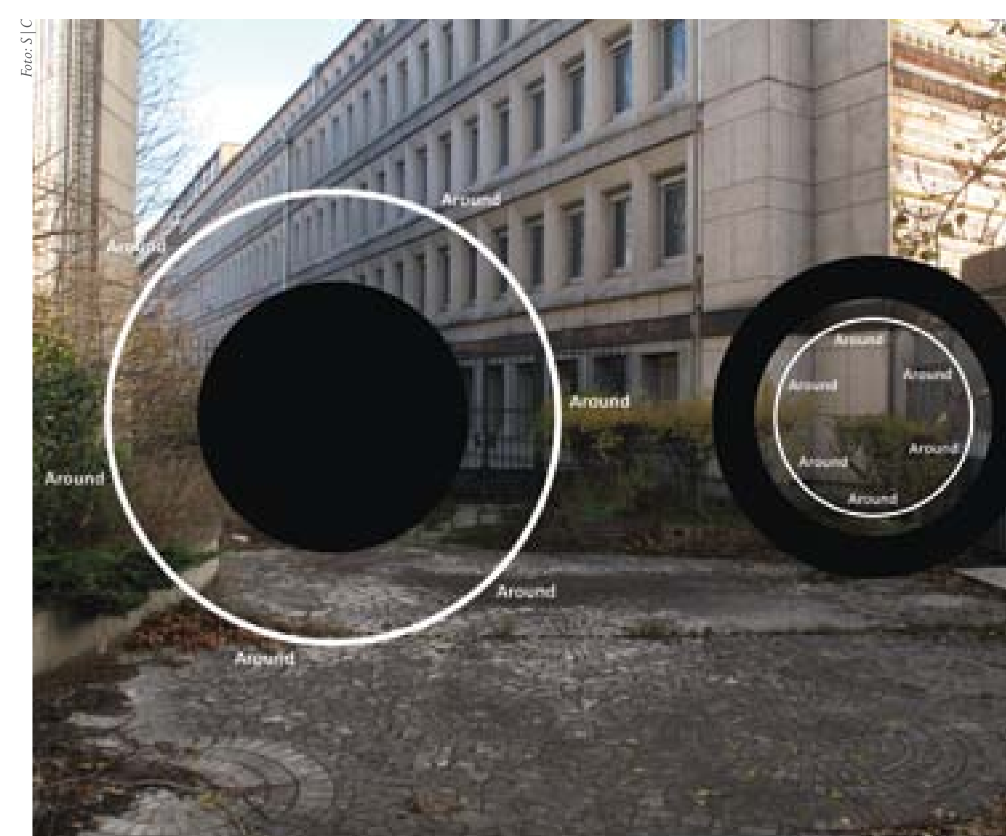
Los valores globalizados implican un lugar de fricción, los lugares se materializan en territorios, y los territorios en sitios por los que adentrarnos. Desafortunadamente en occidente ya casi no existen lugares por los que adentrarnos, sitios por los que volatilizarnos, por los que los cambios de progreso no hayan desvastado los espíritus y paisajes.

Tratando lo que estamos tratando se me ocurre comenzar por una reflexión que Ticio Escobar utiliza en su publicación "*El mito del arte y el mito del pueblo*", en la que habla de cómo tradicionalmente existen tres tipos de objetos: los bellos (varias funciones del mismo valor), los expresivos (una función fundamental hegemónica) y los ornamentales (una función secundaria). Pero estos sólo se convierten en artísticos cuando se les acopla una significación poética; es decir, cuando dicho objeto es capaz de provocar una conmoción develadora, la eclosión de una realidad nueva.

Heidegger habla de producir ese fenómeno de asombro o turbación ante la eclosión de algo nuevo del que hablaban ya los antiguos. Y es que el arte resulta incompatible con las lecturas unívocas, las referencias establecidas, el sentido único. Y continuando con Ticio Escobar, apuntar que debemos reconocer que hay otras tantas creaciones del arte culto que, aun bellas y armónicas, no rebasan su presencia y permanecen como simples composiciones, esculturas, pinturas o dibujos inertes, desprovisto de nervio poético, incapaces de resignificar. Mukarovsky, que es necesario, pues, renunciar a cualquier intento de establecer un límite entre arte y no-arte, entre lo estético y lo extraestético.

Postulaciones todas ellas que nos invitan a imaginarnos un pensamiento utópico dentro del significado arte-vida, tan tratado desde postulados occidentales. Y hablo con tanta frecuencia de lo occidentalizado por su significado devastador a través de su estructura capitalista. Y para continuar desde otros derroteros, puntualizar que occidente ha generado, contra del arte único, del poético, del espiritual, del lejano al arte del pueblo, la alternativa creadora de contratar el artista, entre comillas, a colaboradores, para que pinten círculos de colores, por ejemplo, para así poder colocarlos en el mercado a precio de aurático. En realidad esta postura, al igual que otras tantas muchas, desde mi perspectiva personal,

Foto: S | C



lo que hacen es acercarnos al camino del viaje, ese viaje que se nos convierte en uno de los signos definitorios del mundo moderno. Porque los caminos abiertos por la acción, los circuitos planetarios del capital, han impuesto la obligación de pensar un mundo sin fronteras.

El arte indígena posee esa capacidad de crear desde lo ritual objetos relacionados con lo espiritual y aurático convirtiéndolos en objetos únicos, verdaderas piezas de arte

Las fronteras son, también, una marca, una señal, para el pensamiento poético, para lo que llamamos arte. Por eso su disolución lo convierte en una experiencia errante, obligándola a transitar los caminos del mundo. Ahora, y volviendo con Ticio Escobar, se nos dice que *La Belleza de los Otros*, debe salir, por ejemplo, del territorio del Chaco, para adentrarse en el progreso occidentalizado. El arte indígena posee esa capacidad de crear desde lo ritual objetos relacionados con lo espiritual y aurático convirtiéndolos en objetos únicos, verdaderas piezas de arte; en función al pensamiento de lo que la modernidad nos ha impuesto. Y además, a los indígenas tampoco les interesa establecer distinciones entre lo que nosotros llamaríamos "géneros" artísticos: las artes visuales, la música, la literatura, la danza y la representación. Actitudes que comparto.

En contraposición a lo que Ernest Bloch nos habla de que el futuro puede ser anticipado a través de la utopía concreta, ahí lo relaciono con lo indígena, en un viaje donde se entrecruzan la más profunda interioridad humana y la patria donde nadie ha estado todavía. Y precisamente para evitar ese desplazamiento en el vacío: no hay plenitud futura como mera promesa. El futuro debe ser diseñado, anticipado y construido desde el presente. Los perfiles de la utopía concreta recogen su material en el espejo de lo que hoy somos, encontrando allí lo que podemos llegar a ser.

El artista chileno Juan Castillo plantea el destino humano como una cuestión abierta y esta premisa permanece siempre presente en su propuesta para dibujar una alternativa de revolución a través de los anhelos (sueños) de sus entrevistados, para así desde el presente buscar en esa parte onírica *el hombre como algo que debe ser descubierto,* Castillo permite que el entrevistado deje constancia de sus sueños como alternativa de fantasía, como si se tratara de un "idealismo mágico", que tiene su fundamento en "el sueño verídico latente en cada cosa", la imagen del "nosotros" y de un "sí mismo", que germina en nuestro interior pero que está siempre inacabada. Quizás estas entrevistas se conviertan en espejos de lo que hoy somos, encontrando allí lo que podemos llegar a ser, tal como nos apuntó Bloch.

Todo esto para plantear si son necesarios o no los valores generadores del arte en la sociedad occidentalizada, la producción artística en estos momentos se enreda en nudos por los que ya todos transitamos, nudos que hacen que cada vez sea más conflictivo salir de la maraña de la araña, espacios acotados por galerías y lobbys que hacen que todo esto sea cada vez más aburrido y mediático. Las modas se adueñan de los valores poéticos, no hace mucho tiempo le oía comentar a un director de museo que puesto que volvía a ponerse de moda la pintura él estaría por encima de este o aquel, ya que era amigo de los pintores que pondría de moda. Ésta es la poesía de occidente.

José Jiménez en su publicación "*Teoría del arte*", en el apartado de "*La era de la imagen global*", nos acerca a cómo los museos y las ferias de arte, por ejemplo, emulan el comportamiento de los espectáculos de masas, del ocio programado. Se trata de conseguir el máximo impacto publicitario, a través de la "la promesa" de la "alta" legitimación cultural. Y, con ello, el máximo beneficio mercantil. En Realidad, es *el rendimiento comercial y/o político* lo que asegura su existencia.

El patrocinio de las firmas va ligado a una exigencia de resultados publicísticos y económicos. El museo y las ferias han de mantener balances comerciales equilibrados: además de los patrocinios y subvenciones, con la venta de entradas y de todo tipo de objetos. El requisito fundamental es su "productividad". El "objeto" de consumo es, en su apariencia, sumamente variado o diverso: todos los productos y reproducciones de lo que podríamos llamar "el circuito museístico". Pero internamente esa diversidad se reduce a la homogeneidad más intensa: *mercancía cultural.* Una mercancía que produce beneficios

tanto en el plano económico, como en el ideológico y en el político.

Ahora, en esta época de luces y de sombras, de posibilidades revolucionarias y de renacimiento del viejo militarismo, considero que el itinerario debe comenzar por la búsqueda de lo auténticamente humano, tal como refleja en su última producción Juan Carlos Valdivia en su *Yvy Maraey* (Tierra sin mal), donde relaciona el viaje de los karais (en Guarini: señor) hacía nuestra búsqueda de lo humano, hacía ese mundo invisible de lo ancestral, en lo salvaje, donde morir no es lo mismo que estar muerto. Y quizás así se abra ese camino a la esperanza, donde, justamente aquello por lo que lo oscuro se aclara atraído por el mito de la utopía que tiene su fundamento en "el sueño verídico latente en cada cosa", como habíamos ya apuntado.

Nicolas Bourriaud, nos habla de la producción artística desde la perspectiva de inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. La obra de arte funciona pues como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores. La apropiación sería el primer estadio de la postproducción; ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica. El acto de elegir basta para fundar la operación artística. Y Aquí se me viene a la mente un relato que da inicio a *La belleza de los otros,* de Ticio Escobar, en la que nos narra cómo el indígena Túkule con un gesto rapidísimo, de pronto alarga la mano hasta el cuero de un loro que, con todas sus plumas puestas, está clavado a sus pies en una estaca cruzada. Arranca un manojo de plumones verdes que pasa a insertar, uno a uno, por entre la trama fina de la malla vegetal para formar con ellos una hilera.

Túkule es el cacique de la comunidad ishir de Peichiota y está confeccionando un adorno de plumas que habrá de usar durante la ceremonia de esa misma noche. Termina la hilera verde y comienza la amarilla. Como un prestidigitador, hace aparecer en la mano izquierda un puñado de plumitas negras de chopi que se convierten pronto en otra franja que aprieta las demás. Se ciñe la pieza a medio terminar sobre la muñeca para probar el efecto de la combinación. Le agrega, en el medio, una angostísima hilera de plumas rojas que encienden enseguida el adorno. Pero después, agrega que el rojo significa el resplandor de ciertos seres sobrenaturales que él representará en el círculo ceremonial.

La tal pieza es un oikakarn, una muñequera de sólo tres o cuatro centímetros de ancho. Es una pieza sugerente: estremecida sobre el brazo rudo de Túkule, habla de pájaros y de dioses, de nombres secretos, de dulcísimos frutos del bosque, de serpientes de coral, del pulso flamígero de ciertos seres míticos.

A pesar de su belleza, buscada y fluida, la muñequera de Túkule tiene un destino utilitario: sirve para reunir y diferenciar a los hombres, nombrar a los dioses y convocar los alimentos difíciles que guarda la selva. Ahora nos asalta el enigma aquí solicitado: ¿Es una pieza de arte? ¿Cómo puede definirse el borde de lo estético en culturas que mezclan la pura belleza con los trajines cifrados del culto, los prosaicos afanes en pos de la comida y el complicado ejercicio del pacto social?

> A pesar de su belleza, buscada y fluida, la muñequera de Túkule tiene un destino utilitario: sirve para reunir y diferenciar a los hombres, nombrar a los dioses y convocar los alimentos difíciles que guarda la selva. Ahora nos asalta el enigma aquí solicitado: ¿Es una pieza de arte?

Juan-Ramón Barbancho apunta que podremos diferenciar sus partes a nivel material y conceptual; distinguir entre el asunto, la representación y el significado. Habla de la experiencia total de lo que significa una Obra de Arte.

Entiendo que es la Actitud Humana, hoy en crisis en occidente, la que debe marcar las pautas de lo que llamamos "Arte".

Para terminar, voy a leer un poema de Adriana Almada a propósito de una pieza que se podrá ver en el contexto de la exposición: *Europa, el continente triste*[1]. La instalación, que lleva por título: *De mi corazón*

al desnudo, es una colaboración entre Joaquín Sánchez, gran artista, atento a la cultura Guaraní, al viaje de regreso al futuro, e impulsor de que yo esté aquí amando nuestro Territorio Inestable; Adriana Almada y yo.

El poema de Adriana, escritora y crítica de arte argentina afincada en Asunción, dice a propósito de Europa:

Traigo mi corazón en una bandeja. / Manjar extraño. / Ligero y violento. Acidulado. / Exquisito en su amargura, como un buen Calvados. / Viejo corazón. / Hojaldre de pena. Crocante. / Un bocado para cada comensal. / Hay que proceder despacio. / Manjar tibio. / Viejo corazón delicado. / Cada mordisco libera un eco / y cada eco un fantasma. / No todas las fauces son iguales. / Algunas apuran la fiesta. / Sin embargo, no hay desgarro: / este viejo corazón no tiene sangre. / Se ha secado en sal, / en vértigo.

1 | La exposición de Francis Naranjo Europa el continente triste, podrá visitarse en el CCELP (Centro Cultural de España en La Paz) del 12 de noviembre al 20 de diciembre.

Red de pistas

http://artecontemporaneoboliviano.blogspot.com/
Blog que registra la actividad de artistas bolivianos contemporáneos. Acaso la más importante muestra de arte contemporáneo boliviano en la red.

http://archivodenuevosartistas.blogspot.com/
Variada e interesante muestra de artistas contemporáneos de diversas latitudes.

http://artforum.com/
Una de las revistas más importantes sobre la escena mundial del arte contemporáneo (en inglés).

http://www.revistafiguraciones.com.ar/
Revista del Departamento de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional de Artes de Argentina.

http://0100101110101101.org/
Histórica página de Net Art y Hacktivismo.

http://www.disturbis.net
Revista de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona con colaboración de la Fundación Joan Miró y el Museo Picasso.

http://www.macba.cat/es/textos-publicaciones
Biblioteca online del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, con una amplia oferta de títulos a consultar sobre arte contemporáneo.

La tensión como resolución: apuntes teóricos para un ensayo sobre el arte contemporáneo boliviano

Gabriel Salinas | Antropólogo

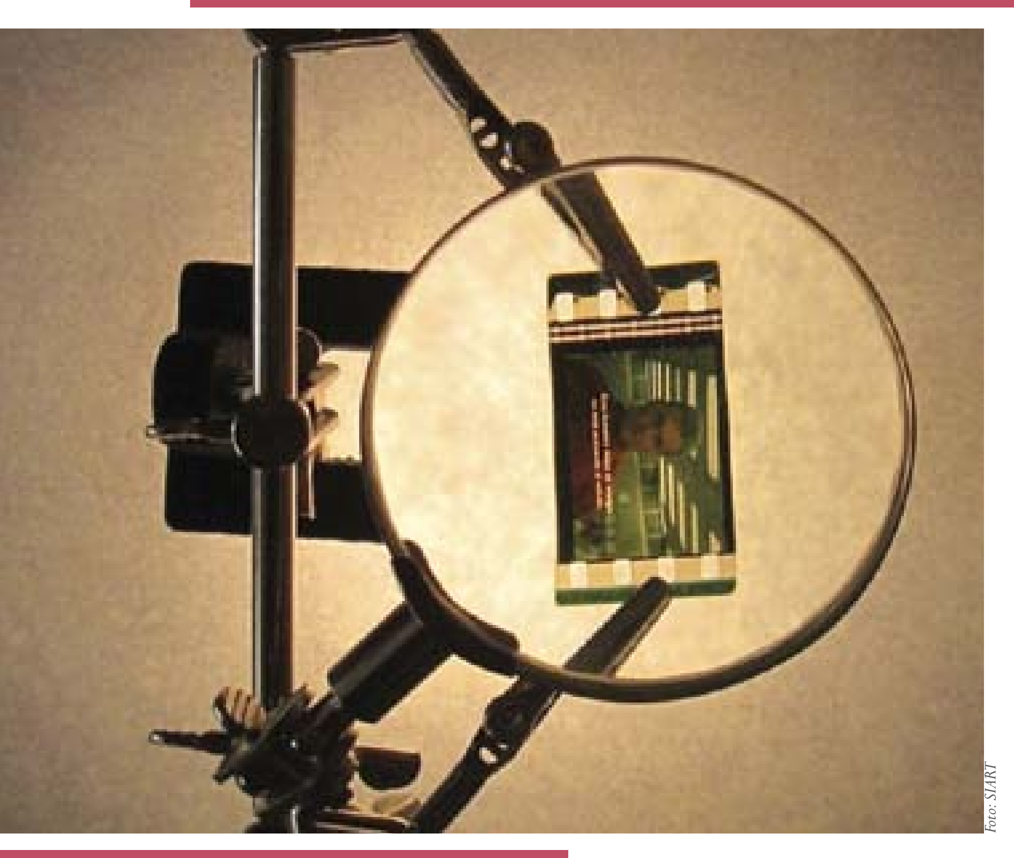


Foto: SIART

Glenda Zapata | Bolivia | Sin título

"… el ser que puede ser comprendido es lenguaje" (G.H. Gadamer)

Introducción

Escribir sobre el arte contemporáneo boliviano supone elaborar una reflexión que lleva implícita una definición del arte contemporáneo en los términos más amplios. Reparamos en esta constatación autoevidente porque más allá de su carácter tautológico, el examen atento de sus posibles connotaciones permitirá inscribir el análisis en un horizonte de posibilidades que no siempre se distingue con claridad. A primera vista, el enunciado propuesto refiere a que identificar algo como el *"arte contemporáneo boliviano"* involucra la preexistencia de un concepto general sobre el *"arte contemporáneo"*, esto en principio parece correcto sin embargo, fácilmente puede conducir a una interpretación errónea si se omiten diferenciar las implicaciones de lo que se pueda entender por *"arte contemporáneo"*.

I. Clausuras y aperturas en la permanencia

a) Sobre el "arte contemporáneo"

Si de acuerdo con Arthur Danto, la noción de arte contemporáneo no corresponde simplemente a una medida temporal, como tampoco, a la emergencia del periodo más reciente en el orden gradual de la historia del arte, o a la emergencia de un nuevo estilo (1999). Entonces, la pretensión de precisar un concepto como planteamos en líneas anteriores parece hallarse llena de dificultades, o cuando menos, si se subordina la posibilidad de una definición a los términos convencionales en los que hemos aprendido a reconocer una determinada producción

artística. Aparentemente la noción de *"arte contemporáneo"* persiste únicamente en diferenciar la producción artística reciente con respecto a otros momentos de la historia del arte, pero, sin que esta diferenciación pueda ser derivada de lo que Danto denomina un *"estilo"* o *"periodo"*, como sucede por ejemplo con el manierismo o el arte moderno, donde en cada caso existen características que articulan un contenido unitario al cual refiere la expresión con la que hemos aprendido a reconocerlas. De este modo la noción de *"arte contemporáneo"* se plantea como una expresión (significante) librada de un contenido (significado), lo que en términos semióticos, el historiador Frederic Jameson identifica como producto de la *"ruptura en la cadena de significantes"* (1991), empleando la caracterización Lacaniana de la esquizofrenia para explicar el sentido fragmentario y heterogéneo de la experiencia del presente.

Es en estas circunstancias acerca de la paradójica representatividad de la noción de *"arte contemporáneo"*, que Danto sostiene una tesis *"posthistórica"* en sintonía con la teoría posmoderna del *"fin de las narrativas"*. No obstante, es necesario destacar el distanciamiento del autor respecto a una parte importante de la teorización posmoderna, cuyos postulados recogen un modelo en la estética posmodernista de crítica y negación del modernismo, para formular un prejuicio homogeneizante sobre la forma en que se desarrolla toda la reevaluación del proyecto de la modernidad, surgida a finales del siglo XX. Por el contrario Danto rechaza una identificación del arte contemporáneo con el arte posmoderno, y a la inversa, el segundo es considerado simplemente como una corriente dentro del primero, planteado una negación del sentido determinante de la estética posmodernista incluso para el propio dominio general de las artes.

La tesis *"posthistórica"* afirmada por Danto observa que *"la extensión del término <obra de arte> es histórica"* (1999: p. 223), y sin embargo, en el presente la posibilidad de precisar un concepto de *"obra de arte"* se ha disuelto en la férrea autocritica del arte que definió al modernismo, que en última instancia, se definió por lo que Ranciere señalo como la *"identidad con el no-arte"* (2011:p.82). Para el crítico norteamericano los modos de *"representación del mundo"* que definieron el concepto de *"obra de arte"* en la historia del arte pre-moderno, son desplazados por la reflexión sobre las propias *"condiciones de representación"* (la forma) que asume el modernismo en su rechazo de la tradición (1999). Pero en estas circunstancias aun llega a persistir una noción diferenciadora de la producción artística de acuerdo a un concepto de *"obra de arte"*, en tanto, el relato legitimador de la modernidad *"fundado en el valor de lo nuevo"* como diría Vattimo (1987), valida la identificación de la *"obra de arte"* con la reflexión histórica que concluye en el *"no-arte"* (Danto ilustra este momento con la obra *"Brillo box"* de Warhol). Lo cual no implica una desaparición del arte propiamente, sino, apunta a que el arte cuyo objeto era la *"forma"*, solo pudo llegar a sus últimas consecuencias al extinguir el propio concepto de *"forma"*, y con él, la concepción de *"obra de arte"* planteada por el modernismo. Según Danto a partir de este momento se cruza *"el linde de la historia"*, y la cuestión del arte contemporáneo emerge con toda su plenitud, si el concepto de *"obra de arte"* se ha disuelto, pero el arte persiste sin la dependencia a un relato legitimador, la producción artística se va desarrollar en:

> *"una clase de pluralismo sin precedentes, entendido en términos de una abierta disyunción de medios que, al mismo tiempo, han servido a las correspondientes disyunciones de las motivaciones artísticas y han bloqueado la posibilidad de que el relato de desarrollo progresivo vaya más lejos"* (1999: p.172).

Así el arte contemporáneo se identifica por la carencia de un concepto cerrado de *"obra de arte"* que se encuentre determinado por una *"narrativa maestra del arte"*. Al respecto Boris Groys, reconoce en el momento actual, el cumplimiento de la tesis de Benjamin sobre *"la pérdida del aura"* entendida como *"la pérdida del contexto fijo, constante y reconfirmable de una obra de arte"* (2008:p.72), sin embargo, se podría objetar que Benjamin no planteó esta tesis para caracterizar la situación de la *"obra de arte"* en un contexto *"posthistórico"*, sino, para explicar los cambios operados en la *"obra de arte"*, a partir del desarrollo tecnológico que caracterizó el proceso de modernización de la sociedad europea a principios del siglo XX, de hecho, su ensayo titula *"La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica"* (en "Discursos ininterrumpidos", 1973). Pero justamente lo que hace vigente la tesis de Benjamin, es que tanto la modernización como el modernismo, se corresponden al proceso histórico dominante de racionalización de la vida social que se sustenta en el proyecto de la ilustración,

entonces, se podría argumentar que la *"pérdida del aura"* producida por la modernización, conseguiría derivarse también de la situación actual del arte, producida por la disolución de la *"obra de arte"* que sobreviene al fin del modernismo. No obstante, para Groys lo importante no es tanto la *"pérdida del aura",* como la emergencia de *"re-auratizaciones"* en el momento contemporáneo, es decir, la alusión a la tesis de Benjamin no pretende ser una constatación inmóvil lanzada a un vacio de posibilidades, por el contrario se trata de un reto para el presente, en esta medida va a plantear que:

> *"Lo que distingue al arte contemporáneo de momentos anteriores es sólo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica"* (2008:p.73).

Danto por su parte, llega a una conclusión semejante. La tesis *"posthistórica"* como escribimos en un párrafo anterior, niega una abstracción (separación idealizada de la realidad) del arte frente a un proceso histórico y cultural más amplio, es decir no habla de un *"fin de la historia"* aplicable de modo irrestricto a todas las dimensiones de la vida humana. De hecho la ausencia de un concepto fijo de *"obra de arte"* no sólo abre una libertad en cuanto a la *"forma",* sino que coloca al centro mismo de la cuestión del *"arte contemporáneo"*, la evidencia de cómo la concepción de *"obra de arte"* originada en un determinado periodo histórico, se corresponde también a una forma de vida histórica, y esto va significar que en el presente la disolución del concepto de *"obra de arte"* precisamente deviene del proceso histórico en el que nos encontramos. Entonces lo *"posthistorico"* refiere la discontinuidad del relato gradual de la historia del arte, pero no implica negar la relación del arte respecto a al proceso histórico, por ello Danto encuentra en el *"arte contemporáneo"* el reto de comprender que la relación de la obra con un contexto presente es ineludible, para el autor:

> *"Aun en el periodo posthistórico nadie puede escapar de las constricciones de la historia. Pero de cualquier manera es verdad que el periodo posthistórico en el cual nos encontramos y en el que todo es posible… no todo es posible… Por supuesto, ningún periodo se puede relacionar con el arte de formas de vida anteriores del modo en que lo hicieron quienes vivieron dichas formas de vida… Que no todo es posible significa que aun debemos vincularlas y que el modo en que relacionamos esas formas es*

en el presente la posibilidad de precisar un concepto de "obra de arte" se ha disuelto en la férrea autocritica del arte que definió al modernismo

parte de lo que define nuestro periodo. Hay que marcar una diferencia entre las formas y cómo nos relacionamos con ellas"(1999: p. 224-225).

Como se puede observar, por un lado Groys habla de una *"inscripción topológica"* en el presente que produciría una *"re-auratizacion"* de la obra de arte, eso es, que recobraría un contexto de relaciones, y este es justamente el aspecto crucial para Danto en el *"arte contemporáneo"*, el aquí y ahora, desde donde establecemos *"relaciones"* con la realidad plural de *"formas"* de arte que coexisten en el *"periodo posthistórico"*.

b) Sobre la "forma"

Es algo llamativo y al mismo tiempo sugerente, que los dos términos centrales de *"forma" y* contexto de *"relaciones"* a que hemos abordado para caracterizar el *"arte contemporáneo",* hayan asumido un rol determinante en el curso de las reflexiones elaboradas por Nicolas Bourriaud en su *"Estética relacional"*, cuya propuesta justamente versa en definir una *"teoría de la forma"* (2007:p.19) que permita reflejar la nueva realidad de las prácticas artísticas, lo interesante es que esta pretensión concluirá por definir la *"forma"* en cuanto a la creación de *"relaciones"*:

> *"La esencia de la práctica artística residirá así en la invención de relaciones entre sujetos: cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común, que generaría a su vez otras relaciones"*(2007: p.23)

En esta línea, el crítico francés avizora la emergencia de una "*re-auratizacion*" alrededor de las *"relaciones entre sujetos"* que produce la *"obra de arte"*, en tanto el rasgo de autenticidad propio del *"arte contemporáneo"*, para el autor, será el crear dichas *"relaciones"*. Entonces vemos manifestarse otra vez, el reto de las nuevas prácticas artísticas de relacionarse con el presente como apuntaban Groys y Danto, aunque para Bourriaud la trama del contexto presente sólo se pueda circunscribir de manera concreta a al espacio directo de las relaciones intersubjetivas, que se construyen frente a la experiencia inmediata de la obra al exponerse:

> *"El aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse" (2007:p.73)*

Si bien es cierto que el trabajo de Bourriaud ha tenido una recepción más bien critica



Foto: SIART

Joaquín Sánchez | Paraguay-Bolivia | Pelota Tatá

(J. Raciere y H. Foster entre otros) por su enfoque radical en el polo de las relaciones intersubjetivas, hasta llegar al extremo de valorar dichas relaciones por sí mismas; es importante observar cómo las conclusiones a las que llega, están motivadas por la asunción de una extinción de la *"forma"* como refiere Danto, por lo menos, sólo entonces Bourriaud se embarcaría en la empresa de elaborar una nueva *"teoría de la forma"*, es decir, incluso si la idea final de algo como la *"Estética relacional"* parece insuficiente, posee el merito de enfrentar la cuestión de la disolución de la *"forma"*, permitiendo en lo posterior enriquecer las indagaciones sobre la cuestión del *"arte contemporáneo"*. En esta medida nos interesa remarcar un argumento lateral, cuyas connotaciones resultan útiles para interpretar a qué se refieren los autores, al poner un marcado énfasis, en la relación de las prácticas artísticas con el presente. Bourriaud escribe en el siguiente pasaje:

> *"La crítica más común, en relación a las nuevas prácticas artísticas, consiste desde ya en negarles toda <eficacia formal> o en subrayar sus carencias en la <resolución formal>. Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las <formas>, deberíamos hablar de <formaciones>, lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo"* (2007: p.22)

Básicamente el autor sugiere remplazar el concepto ya problemático o inasible de *"forma"*, por el de *"formación"*, para abrir el horizonte de posibilidades expresivas que asume el arte en la actualidad. En la mirada paradigmática del *"arte relacional"* esta apertura significa un desbordamiento del concepto superado de *"obra de arte"* al espacio de las *"relaciones entre los sujetos"*, ahí se tendría que expresar el nuevo arte, en esa *"inscripción topológica"* como diría Groys. Entonces la noción propuesta de *"formación"*, sugiere un intento de reconstruir el espacio del arte, como antes lo fue la *"forma"*, donde el arte pueda aparecer nuevamente. Coincidentemente esta idea se asemeja bastante a la que había propuesto Hans-Georg Gadamer desde el campo de la hermenéutica filosófica, en sus conferencias sobre *"La actualidad de lo bello"* dice:

> *"Deberíamos a fin de evitar toda falsa connotación, sustituir la palabra <obra> por otra, a saber la palabra <conformación>. Esta significa que, por ejemplo, el proceso transitorio, la corriente fugitiva de las palabras de una poesía se ve detenida de un modo enigmático… Ahora la conformación <está>, y existe <ahí>, <erguida> de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su <calidad>. Es un salto por medio del cual la obra se distingue en su unicidad e insustituibilidad. Eso es lo que Walter Benjamín llamaba el aura de una obra de arte"* (1991:p.40-41)

El paralelo posible entre las afirmaciones de Bourriaud y



Keiko González | Bolivia | Open

Gadamer, transita de nuevo en cuestionar la noción de *"forma"* que reposa en el sentido convencional de *"obra de arte"*, y se propone desplazar el sentido estático de *"forma"* como estructura estable u *"objeto cerrado"*, por uno que refiera a la condición de inestabilidad y movimiento tal como *"formación"* o *"conformación"*, en tanto, sea capaz de capturar *"la corriente fugitiva"* en el *"ahí"* (el presente) donde la obra aparece *"erguida"* al *"exponerse"*. No obstante el filosofo alemán elabora esta idea no con el propósito hacer comprensible la situación actual del *"arte contemporáneo"*, sino para revelar la continuidad de *"lo simbólico del arte"* que se extiende desde un arte pre-moderno hasta el de nuestros días. Así entendido, el pensamiento de Gadamer se encuentra más próximo al de Danto, quien postula la existencia de una esencia del arte que subsiste a la construcción histórica de la *"obra de arte"*, así escribirá:

"Puesto que la extensión del término <obra de arte> es histórica, entonces esas obras no se parecen entre sí obviamente en diferentes estadios, o al menos no tienen que parecerse entre sí; es evidente que la definición de arte debe ser coherente con todas ellas, porque todas deben ejemplificar la misma esencia" (1999:p.223).

De modo similar, Gadamer reconoce en la continuidad que va más allá de la concepción variable de la *"obra de arte",* la vigencia de *"lo simbólico del arte"*, de ahí que propone sustituir *"obra"* por *"conformación",* al considerar la ineficacia del primer término para caracterizar la producción artística mas allá de un contexto particular, y por el contrario la *"conformación"* se adapta mejor a la experiencia universal del encuentro con el arte, que para el filosofo alemán es *"los simbólico del arte"*. De ahí que la idea de *"conformación"* o *"formación"*, se adecue mejor a la *"pluralidad"* de la experiencia estética del presente tal como la define Danto, y su aplicación en las reflexiones actuales permita el reencuentro del *"aura"* que describe Groys.

Ahora bien, para Gadamer *"lo simbólico del arte"* no deviene en un *"sentido"* cuyo contenido pueda ser alcanzado por un concepto definido, a la inversa de acuerdo con Heidegger, se plantea una historicidad del *"sentido"*, si *"lo simbólico del arte"* constituye un *"ser"* específicamente propio del arte, justamente este *"ser"* acontece en un proceso dialectico de transformación. Claramente la postura de Gadamer no procura restablecer un esencialismo del arte en la consolidación de un *"sentido"* acabado, sino más bien, *"lo simbólico del arte"* sería una *"búsqueda de sentido"* para emplear una frase de Noe Jitrik, o en los términos del propio Gadamer:

"En su insustituibilidad la obra no es un mero portador de sentido, como si ese sentido pudiera haberse cargado igualmente sobre otros portadores. Antes bien el sentido de la obra estriba en que ella está ahí""En la obra de arte no sólo se remite a algo. Sino que en ella esta propiamente aquello a lo que se remite. En otras palabras: la obra de arte significa un crecimiento en el ser. Esto es lo que la distingue de todas las realizaciones productivas humanas" (1991: p. 40 - 42)

En síntesis, bajo estas precisiones encontramos que tanto Gadamer como Bourriaud van más allá del concepto de *"obra de arte"* y *"forma"*, para reencontrar el espacio donde el arte se hace presente, pero de entre ambas visiones, Gadamer es capaz de sustraerse a la apariencia inmediata de ese espacio que Bourriaud identifica con las relaciones sociales, en cambio, Gadamer traspasa el simple aspecto de lo visible, y apunta a la condición de posibilidad, es decir el estimulo de dichas relaciones, que es *"lo simbólico del arte"*. De acuerdo con esto, resulta comprensible el planteamiento de Groys acerca de la emergencia de *"re-auratizaciones",* como consecuencia de una *"inscripción topológica"* de las prácticas artísticas contemporáneas, ya que siguiendo a Danto, frente a la condición *"posthistórica",* donde concluye una *"narrativa maestra del arte"* cuyo dominio sobre la *"forma"* de aparecer del arte ha cesado, entonces el nuevo polo al que remite la obra en su carácter simbólico, ya no se va desplegar en el *"cómo"* sino en el *"donde"* aparece el arte.

II. Precisiones topológicas

En este punto, nos encontramos en posibilidades de encarar la cuestión sobre el *"arte contemporáneo boliviano",* en relación a la constatación inicial que abrió nuestras reflexiones. En consecuencia vislumbramos dos direcciones de análisis posible, sea para afirmar el arte contemporáneo como algo dado cuyo desarrollo local se pretende identificar, o por el contrario, para plantear la producción artística boliviana como un conjunto de respuestas localizadas que definen la emergencia del arte contemporáneo como tal; de acuerdo con la perspectiva de Groys y Danto que hemos discutido previamente, la segunda alternativa parece la más coherente, pero además, en la dicotomía propuesta opera un desplazamiento en la forma como se interpreta el sentido de *"contexto"* (que las hace divergentes), cuyo examen permitirá revelar las posibilidades de su aplicación. En la primera, lo local implica una reducción del contexto a un espacio delimitado que se distingue de un ámbito exterior, esto supone cierto enfrascamiento en la idea de lo particular, y consecuentemente, conduce las tentativas de análisis a una visión pasiva del arte boliviano respecto al desarrollo del arte contemporáneo en general. En la segunda perspectiva en cambio, las fronteras estáticas de lo local se disuelven a favor de una mirada activa del arte boliviano, la

dimensión espacial (inmediata) de donde emergen las prácticas artísticas ya no constituye un contexto delimitado, sino tan sólo una localización, en el contexto de relaciones que forman parte del proceso cultural en el que se desarrolla el arte contemporáneo. De este modo podríamos argumentar, que un análisis del *"arte contemporáneo boliviano"*, no se encuentra definido pasivamente por una definición previa del *"arte contemporáneo"*, sino que toda definición de la producción artística contemporánea debe concebirse en un sentido procesual, en el que toda definición se encuentra en una constante construcción relacionada a la emergencia concreta de las prácticas artísticas actuales. ❈



Foto: SIART

Phillippe Bizot | Francia | Dibujando el aburrimiento

Textos citados

- Bourriaud, Nicolas (2008). Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- Danto, Arthur (1999). Después del fin del arte. España: Paidos Iberica
- Gadamer, Hans-Georg (1991). La actualidad de lo bello. España: Paidos Iberica
- Groys, Boris (2008). Topology of contemporary art. en Smith, Terry (ed.)(2008). Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity. EEUU: Duke University Press
- Jameson, Frederic (1991). Ensayos sobre el postmodernismo. Buenos Aires: Ed. Imago Mundi
  Jitrik, Noe (2010). Verde es toda teoría. Buenos Aires: Liber
- Ranciere, Jacques, (2011). El malestar en la estética. Buenos Aires: Capital intelectual
- Vattimo, Gianni (1987). El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna. Barcelona: Gedisa.

Arte Contemporáneo y arte Indígena

Ramiro Garavito | Artista visual, filósofo, docente y curador independiente.

1. El arte en este país no ha sido nunca objeto de reflexión por parte de las transformaciones sociales o las revoluciones culturales, es como si no habría mucho que decir al respecto, fuera de de su estereotipada consideración tradicional clásica, ya sea como sinónimo de belleza y/o de oficio y habilidad creativas. Pareciera que el arte todavía conservara su antiguo estatus de universalidad y no habría otra forma de asumirlo, a menos que fuera desde una subjetividad intemporal y ahistórica.

Y precisamente porque se cree aún que el arte es algo universal, es que no ha habido una reconsideración del arte desde su desarrollo histórico, es decir, desde la complejidad cultural y conceptual en la que se ha producido ese desarrollo y su consecuente transformación.

2. Hemos incorporado el arte clásico como universal, pero no hicimos lo mismo con las vanguardias artísticas europeas que a principios del siglo XX derrumbaron ese antiguo edificio, es más, en los hechos nos hemos declarado irreductibles defensores de sus preceptos fundados en la Italia del siglo XV. Escuchar a las vanguardias artísticas habría significado al menos poner en consideración preguntas como: ¿Qué es el arte? o ¿Qué es el arte en este tiempo y en este lugar actual?. Y con suerte afirmar luego un arte reflexivo, resignificador, como efectivamente sucedió en la mayoría de los países latinoamericanos.

Por el contrario, mantenemos aún con cierto sentido teológico, la idea de un arte universal, intemporal, como si sus contenidos estarían más allá de las vicisitudes, las mezquindades y los acontecimientos históricos, políticos, culturales o económicos; como si el arte hubiera sido siempre lo mismo. No hace falta ser posmoderno para darse cuenta que esa supuesta universalidad del arte se deriva de categorías mentales idealistas de la tradición moderna occidental del siglo XVII.

3. Por otra parte, aún cuando la actual constitución abre el concepto de cultura para hacerla ampliamente plural (1) en la práctica seguimos manteniendo aquella obsoleta identificación de cultura como sinónimo de civilización (2), de modo que seguimos distinguiendo en ella una cultura culta y una cultura popular, suponiendo la primera como “refinada”, pero “elitista”

y excluyente, además sin utilidad ni función alguna, propio de las "bellas artes" (ballet, música clásica, artes plásticas, danza, literatura, etc.); y la segunda caracterizada por objetos artesanales y eventos propios de la cultura popular.

Y entonces, al advertir que esta dicotomía jerarquiza la cultura "culta" sobre la cultura "popular" generando factores de exclusión, lo que se hace es invertir los factores y así se decreta la preeminencia de "la cultura popular" sobre la llamada "cultura elitista", pero el hecho es que se sigue pensando en la dicotomía como si fuera ontológica, cuando el mismo concepto de "dicotomía" es un dispositivo occidental inventado en el curso de su historia. De tal manera que permanece el simplismo del maniqueísmo y sus consecuencias de exclusión.

Ya sabemos que esta maniqueísta idea de cultura supone una abstracción muy genérica de lo que los seres humanos



Foto: SIART

Colectivo foto crazy

hacen en tanto humanos: en tanto civilización, la cultura marca ciertamente la diferencia entre los hechos específicamente humanos de las acciones animales. El problema de esa definición es que no sirve para entender el quehacer humano que es siempre concreto, contextual, plural y diverso. Es decir, no hay un solo lugar sino muchos y diversos donde los seres humanos hacen y piensan cosas, no hay entonces nunca una cultura sino muchas culturas, tal como afirma con claridad la actual Constitución.

4. Así como hay un concepto de cultura occidental que durante mucho tiempo pretendió la universalidad, del mismo modo hay un concepto de arte que ha pretendido la universalidad, y ciertamente ambos fueron universales por mucho tiempo en un sentido pleno, pero luego fueron contextuales también en un sentido pleno. Esto puede parecer una contradicción, pero solo desde un punto de vista occidental moderno, donde la verdad, desde la tradición platónica, es algo estático que existe en si, y por tanto, no cambia y no puede ser otra cosa distinta nunca, pero desde otra perspectiva la verdad es algo que se va haciendo en la historia; es algo así como la realidad para la física cuántica: un proceso de construcción de la percepción, o de edición, diríamos hoy. Con el arte sucede lo mismo, es decir, ha cambiado tanto que ahora el arte es lo que antes no era. Por eso el filosofo T. Adorno, a principios del siglo XX, al tratar de explicar las radicales transformaciones que se estaban sucediendo en el arte, se preguntaba, ¿Cómo se puede seguir llamando arte a algo cuyo contenido ha cambiado tanto?, afirmando luego que el concepto de arte o su definición, ya no puede ser fijo o inamovible, puesto que los artistas y su actividad van empujando constantemente sus límites.

5. La historia del arte nos dice que en las recientes fases de su desarrollo, específicamente empezando el siglo XX, el arte ha sufrido una gran ruptura que lo ha separado de casi cuatrocientos años de continuidad histórica, lineal y progresiva; esa ruptura no se refiere a un mero cambio de estilo artístico, sino a algo mas importante como es la refundación del arte, lo que dio lugar a otro arte; esto surgió desde la misma historia del arte occidental, des-

Foto: SIART



pués de la evidente reiteración estéril y la parálisis académica en que terminó agotándose el arte del pasado y a partir de las interrogantes vanguardistas acerca de la especificidad del arte y su significado en la sociedad. Pero como ya sabemos, todos los experimentos y las respuestas propuestas –me refiero a los manifiestos artísticos de las vanguardias– no culminaron en esa nueva y única gran verdad que se buscaba para el arte; pero sucedió que se multiplicaron las posibilidades de pensar y hacer arte. Esta consecuencia se hizo práctica permanente, hasta asentarse y convertirse en una característica -reflexiva, plural, experimental, abierta- del nuevo arte, donde ya no existía, sin embargo, ningún propósito de verdad única. Esta nueva práctica artística, fundada sobre un concepto permanentemente ampliado de arte, es lo que se llama precisamente arte contemporáneo.

El punto que me interesa en esta historia es aquél en el que el llamado "arte clásico", -siglos XV a XIX-, concebido como "arte universal" a partir de su ombligo cultural occi-



Foto: SIART

Arriba: Martha Cajías | Bolivia | Batik
Abajo: Cesar Cornejo | Perú-EUA | Instalación



el concepto de arte o su definición, ya no puede ser fijo o inamovible, puesto que los artistas y su actividad van empujando constantemente sus límites.

dental, definió las formas y los acontecimientos estéticos de otras culturas como "artesanía" y/o "arte menor" o "popular" utilizando criterios que todavía se usan aquí, cuando esos mismos criterios han sido abolidos en occidente.

Del mismo modo se ha asimilado lo figurativo, lo escultórico, lo pictórico como categorías inseparables de la estructura del arte. Y sobre esta estructura se ha pretendido plasmar lo nacional y lo identitario de nuestro país. El resultado es que las pinturas coloniales de arcángeles arcabuceros y las pinturas representativas con temas indigenistas, siguen constituyendo el arte nacional, excluyendo así las formas abstractas de los indígenas originarios de oriente y occidente, y aislándolas en el ámbito de la etnografía y el folclor.

Hemos incorporado a tal punto el antiguo concepto de arte occidental, que no podemos comprender que si el arte indígena no es representativo ni figurativo es porque su objeto busca plasmar sintéticamente la función significativa de experiencias socio-religiosas que son en sí mismas irrepresentables directamente. Estéticamente por lo menos, hay más cosas en común entre la estética de los tejidos de los indígenas de tierras altas y bajas y el propuesto por la abstracción geométrica de los vanguardistas Mondrian o Kandinsky, que entre aquella estética indígena y el arte "nacional" que exhibimos. Los rituales colectivos de los guaraníes o aymaras tienen más cosas en común con los performances de artistas contemporáneos latinoamericanos, que con las pinturas decorativas "andinas" o representativas de "paisajes andinos" o "indiciecitas". Aquellos aspiran a la abolición de la frontera arte-vida, estos refuerzan artificialmente esa frontera para poder vender arte "intemporal".

6. Lo que quiero decir es que en este desarrollo histórico de la verdad del arte, se ha llegado a un punto en el que los artistas, desde principios del siglo XX, al empujar constantemente con su reflexión y su práctica, los límites de la definición de arte, han terminado por hacer del concepto de frontera, tanto en sentido artístico como cultural, un lugar de creación, intercambio y rupturas, de diferencia y transacciones. Sin embargo, en las instituciones especializadas de enseñanza artística de nuestro país, todavía se conservan aquellos criterios del arte clásico para argumentar la división arte-artesanía, aún cuando, como hemos visto, son evidentemente etnocentristas y excluyentes.

Quiero mostrar brevemente de qué modo esos criterios fueron cuestionados desde principios del XX por las vanguardias artísticas, acentuándose después más aún en la reflexión y la práctica del arte contemporáneo:

- Se dice que "El arte no es utilitario, que no tiene una finalidad extra-artística, a diferencia de la artesanía que está colmada de funciones y aspectos utilitarios".

Alrededor de 1930, comienzan a aparecer las primeras experiencias artísticas corporales donde las formas se




Foto: SIART

desprenden de determinadas funciones de carácter ritual o social; ejemplo: las "experiencias" y los rituales performánticos avant la lettre del brasileño Flavio de Carvalho en los años 30 y del pintor venezolano Armando Reveron en los años 40; y están también las experiencias del argentino Portillo, basadas en montajes de rituales populares, además de las propuestas corporales ritualistas de Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman, el Accionismo vienés; el activismo político de las Guerrilla Girls, la Escultura social de Joseph Beuys y sobre todo esa determinante iniciativa del dadaísmo para disolver las fronteras entre el arte y la vida. Son el conjunto de estas propuestas teóricas y el cuerpo como soporte, lo que establece semejanzas evidentes entre estas prácticas y las manifestaciones estético-ritualistas de los indígenas; en ambos es fundamental la participación activa del espectador, la comunión del arte con la vida cotidiana, la integración de distintas modalidades estéticas como la música, la danza, la pintura, la estética objetual, etc.

- Se dice que "El arte es producto de una creación individual, en cambio en la artesanía se disuelve lo individual, de hecho, el autor no firma para remarcar esa individualidad ".

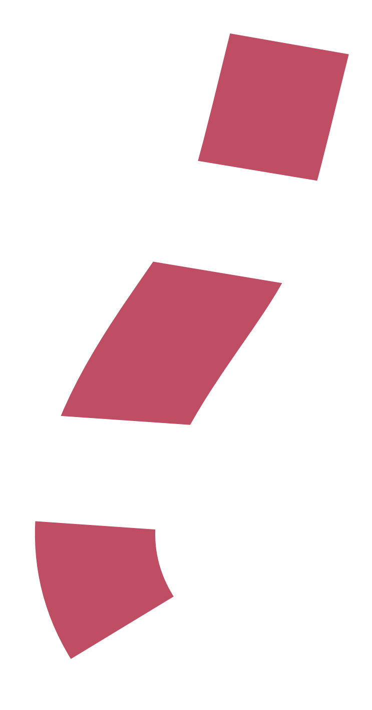
En la década de los 70, el naciente arte contemporáneo comienza a cuestionar precisamente la individualidad manifestada por la autoría, proponiendo obras sin firma alguna, o proyectos artísticos concebidos para ser realizados mediante instrucciones interpretativas. Por otra parte, el arte actual está lleno de ejemplos en los que la obra de arte es un producto colectivo, tal como era, y son aún, las manifestaciones estéticas de los indígenas.

- Se dice que "El arte se manifiesta en géneros artísticos diferenciados como música, artes plásticas, literatura, danza, teatro, etc."

Además de esta división, el arte tradicional clásico, subdividía las llamadas "artes plásticas" en "categorías artísticas" como pintura, escultura, grabado, cerámica, etc., pero durante las vanguardias estos convencionalismos teóricos fueron cuestionados explícitamente por "artificiales" y por una práctica que pretendía integrar arte y vida cotidiana. Esta integración de géneros, categorías y medios se ha hecho natural en el arte contemporáneo, tal como sucede con muchas de las manifestaciones estéticas de los indígenas.

- Se dice que "El arte posee algo en sí que es intrínsecamente artístico, por tanto es autónomo, a diferencia de la artesanía, donde, ella depende más de factores externos, factores socioculturales que de preocupaciones estéticas "

Si bien esta posición no es sólo sostenida por la tradición clásica, sino también por la mayoría de las vanguardias artísticas, pues en ambos estaba presente la suposición de una "Verdad", de una especificidad artística que hacía que un objeto se convirtiera en arte. No obstante, un vanguardista, M. Duchamp, había puesto en evidencia la inexistencia de algo intrínseco u ontológico en el arte, al proponer como artísticos, objetos manufacturados cotidianos (Ready mades) como la rueda de bicicleta, el urinario, el portabotellas, etc., agregando que la obra de arte es legitimada



por el espectador después de haber sido propuesta por el artista. En efecto, estos objetos cotidianos, sin especificidad artística aparente, fueron posteriormente admitidos como arte, de hecho se encuentran como tales en museos y libros de arte. Así Duchamp puso en evidencia que lo artístico no es una cualidad intrínseca en el objeto, sino que depende de factores externos y plurales, tal como sucede con las manifestaciones y los objetos estéticos de las culturas indígenas. Por cierto, en el arte contemporáneo, la obra de arte suele ser una forma de producción cultural, o una metáfora epistemológica, no aislada, sin embargo, de determinados contextos culturales, sociales y políticos.

en el arte contemporáneo, la obra de arte suele ser una forma de producción cultural, o una metáfora epistemológica, no aislada, sin embargo, de determinados contextos culturales, sociales y políticos.

Por otra parte es necesario agregar, como afirma mi amigo Ticio Escobar, que esa división entre arte y artesanía no es ideológicamente neutra, ya que cuando la obra de arte se presenta como independiente de cualquier finalidad o función utilitaria, se afirma sin embargo, como mercancía, dependiente de determinaciones extra-artísticas donde predomina el valor de cambio sobre el valor de uso (4). En este mismo sentido, Garcia Canclini afirma que "la definición de lo estético como el predominio de la forma sobre la función no es válido para todas las épocas sino para el arte producido en el capitalismo…". (5)

7. Resulta paradójico que el arte oficial, ese que puebla el imaginario de la población y de muchas de sus autoridades, asuman el arte clásico y su variante barroca-colonial como la referencia fundamental del arte nacional, y paralelamente promuevan un discurso permanente acerca de la recuperación de la identidad ancestral. Una posible explicación para esa incongruencia es la ausencia histórica de un momento de autoconciencia del arte, a diferencia de lo que sucedió otros países

de Latinoamérica, donde esa autoconciencia, iniciada por las vanguardias artísticas, dio lugar a repensar el arte desde el lugar de su práctica.

Al saltarse ese momento histórico de autoconciencia crítica del arte, aquí se continuó conservando el concepto y la estructura básica del arte clásico-académico occidental convirtiendo el arte nacional simplemente en una variante de estilo de aquél. Estoy pensando en el arte colonial boliviano y en esas "otras" pinturas empecinadamente representativas, en las que los pintores "con identidad" pintan lo más parecido posible a la realidad: indiecitas, llamitas, balcones coloniales o bonitos paisajes del altiplano o los llanos. Si las vanguardias hubieran sido reflexionadas por estos pintores no habría tanta ingenuidad acerca de lo que entienden por realidad.

8. A modo de conclusión me atrevo a señalar algunas alternativas frente a este estado de cosas: a) Deconstruir la historia del arte para mostrar las implicaciones políticas de los elementos que la conforman; b) No se trata de decretar como artístico lo que antes era artesanal, sino de iniciar un proceso de construcción de una nueva historia y una realidad artística desde la estética de objetos, imágenes y rituales indígenas cuyos contenidos semánticos sean de carácter cultural y cognitivo. Como en todo proceso los resultados pueden ser impredecibles: desde revalorizar estéticas ancestrales hasta generar en los artistas de hoy, nuevas estrategias de aproximación resignificadora a la realidad cotidiana contemporánea; c) Emprender una revalorización critica del arte contemporáneo como momento histórico en el cual el arte ha devenido una forma de producción cultural y cognitiva, en un contexto de pluralidad intrínseca y sobre la base de una definición de arte permanentemente integradora y abierta, donde la posibilidad creadora de las culturas indígenas, no puede circunscribirse ya a esa permanente mirada externa de lo exótico-turístico.

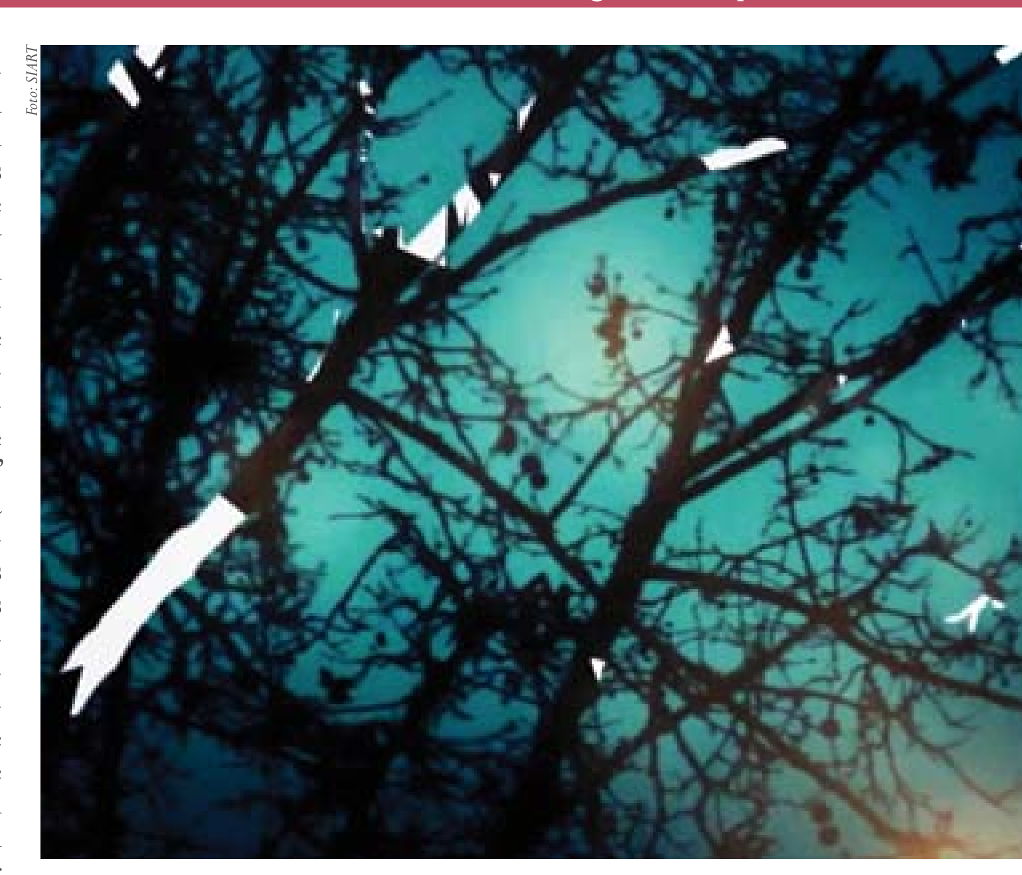
(1) Ver los artículos 1, 2 y 98 de la actual Constitución Política del Estado.
(2) Recordemos que "cultura" viene del latín romano que significa "cultivo de la tierra", y como metáfora esta "el cultivo de la especie humana", por lo que para los romanos, "cultura" era sinónimo de educación, pero también de "civilización" en la medida en que la educación sólo es posible en la ciudad (civis, ciudadano; civitas, ciudad).Por tanto, el campesino no tenía cultura, no era civilizado, lo que para los romanos de aquellos tiempos, era sinónimo de "salvajismo" y "barbarie".
(3) Esa idea de verdad debería hacernos admitir como natural el hecho por el cual el arte, después de haber sido inventado, como concepto al menos, por los griegos en el siglo V a.C., en tanto saber hacer aratesanal; después de transformarse "universalmente" en el Renacimiento como representación objetiva de la realidad en términos de belleza racional, y excluir todas aquellas manifestaciones estéticas de otras culturas; y después de haberse refundado esencialmente en las vanguardias artísticas en tanto manifestación de carácter vital, interdisciplinar y plural, termina finalmente convertido en un arte no sólo esencialmente plural, interdisciplinario y contextual, sino sin definición inequívoca o inmutable, por lo que, por derecho propio, todas aquellas manifestaciones culturales que antes eran consideradas como artesanales pueden ser hoy simplemente arte.
(4) ESCOBAR, Ticio. El mito del arte y el mito del pueblo. p.20
(5) IDEM, p. 23

Sobre la crisis del arte contemporáneo boliviano

Carlos Villagómez | Arquitecto

No cabe duda que las artes en Bolivia están en crisis. Se la percibe en las obras que vemos en salones o galerías, por las posturas que adoptan los nuevos artistas y por los subterfugios que usan todos los creadores para disimular este mal trance. Este estado crítico es además, cotidianamente verificable, porque vivimos en un país donde las llamadas "artes populares" gozan de buena salud y de una plena aceptación del gran público. Diariamente nuestras ciudades hierven con diversas expresiones populares mientras que las galerías del llamado arte "de autor" son un páramo. En amplios sectores de la ciudad las fraternidades se renuevan en creatividad, y en otro sector, los artistas están desconcertados y aislados por la falta de empatía y el evidente rechazo social a sus propuestas.

Foto: SIART



Things Happen colectivo | *España*

Vivimos, a decir de Rosa Olivares, "momentos convulsos" en el arte boliviano. Convulsos e implacables porque esta asintonía con la sociedad lleva a los artistas a inmundos manoseos y a burdas triquiñuelas con tal de sortear el bache. En las obras de la plástica convencional o del arte llamado contemporáneo, nuestros creadores visuales no dan el tono, no convocan y no renuevan el espíritu social. Son "momentos convulsos" implacables que no permiten revisar críticamente lo producido y que nos contentan con muy poco. En este nuevo milenio, el círculo de los artistas ha devenido en una asociación de bombos mutuos o en una rosca de un autocomplaciente silencio como medios para la sobrevivencia o la sanación; también vemos cómo los artistas se reciclan en curadores, promotores culturales o se aíslan en un autismo autoinflingido. Son tiempos difíciles donde los artistas resignan el protagonismo al pensamiento sobre el sentimiento, a la elucubración sobre el placer y dejan de comunicarse con una sociedad que los ignora.

Como estamos en presencia de una crisis profunda que evidencia una pobreza de obras, sin teoría que las sustente, con una caída del mercado local del arte entre otros síntomas, creo que es momento de reflexionar sobre las causas estructurales que nos han llevado a tal situación.

Cómo tocamos fondo

Partamos de una premisa obvia: el arte en Bolivia gozó de buena salud en casi todo el siglo XX en tiempos de nuestra provincial modernidad. En esos tiempos existía una sintonía entre el estadio político y social con el trabajo de los artistas, existía un campo de cultivo apropiado y fértil para las expresiones artísticas. El proceso del deterioro y las disonancias comenzaron con la estabilización de la democracia pactada (necesario en su postulado, pero morboso en su implementación) a partir del año 1982.

Esta premisa conlleva una brutal paradoja histórica: el objetivo "políticamente correcto" ha producido una castración creativa, las puertas abiertas han convocado a nuevos actores sociales y con ello, se ha paralizado la intensa creatividad de antes. Vivimos un momento histórico de profunda importancia para la construcción o la destrucción de nuestro proyecto estético, y por ende, de la afirmación de nuestro ethos social.

Con el advenimiento del proceso político de los últimos diez años los movimientos sociales comenzaron a deslindarse categóricamente de la mentalidad de nuestros creadores y llegó así un fenómeno sin parangón en nuestra historia: los artistas quedaron a la zaga de los movimientos políticos y sociales. Este fenómeno no tiene antecedentes en nuestra historia del arte y por su importancia capital es preciso meditar con prudencia.

Nuestra modernidad, desarrollada en la primera parte del siglo XX, nutrió al arte con ingredientes enraizados en los eternos conflictos de identidad y cultura. Con ellos, el tránsito del arte en nuestra historia tuvo sus apegos y desavenencias con la sociedad pero, y esto es importante recalcar, conservando siempre el principio de vanguardia artística con propuestas anticipatorias y de proyección. En el sistema de armazón del arte, en su estructura ideológica, la pérdida en la actualidad de ese motor llamado vanguardia tiene muchos efectos y consecuencias que se pueden sintetizar en el aburrimiento que nos producen las actuales propuestas artísticas.

Por otra parte, nuestra modernidad y posmodernidad (si los términos caben) son complejos porque en las condiciones de nuestra formación social pueden aunar, en un tiempo, estructuras premodernas con estadios más avanzados; es decir, un complejo tejido de tradiciones locales e influencias externas que han configurado una sociedad abigarrada que precisa de pensamientos muy enrevesados para su esclarecimiento.

En tal sentido, para ir desbrozando este difícil entramado de causas, empezaré por analizar el fondo y la forma, el contenido y el continente de las expresiones artísticas. Para ello, enuncio dos conceptos claves: la pérdida de sentido y la inadecuación de los medios artísticos. En otras entregas avanzaremos sobre causalidades más sutiles que yacen empozadas en lo profundo del arte boliviano.

La pérdida de sentido

Una breve revisión de nuestra historiografía del arte nos lleva a constatar la potencia de las vanguardias de antaño. La generación de los albores del siglo XX fueron constructores de una simbólica anticipatoria a procesos políticos y en el caso específico Nogales o Guzmán de Rojas, con una atrevida revelación pictórica del indio. Adelantados por décadas al proceso del 52, los creadores de nuestra modernidad edificaron una imagen que sirvió, junto con otros testimonios políticos, de base ideológica para las reflexiones de un futuro Carlos Montenegro. De igual manera, pero en diferente clave, la construcción simbólica de los procesos sociales en nuestro país puede reconocerse también en la obra de Arturo Borda que preveía la avasalladora llegada de la cultura chola a nuestras ciudades en "La crítica de los ismos y el triunfo del arte clásico" de 1948. En suma, era una vanguardia con premoniciones sobre los futuros movimientos sociales urbanos; un momento de nuestra historia en que la imagen se anticipaba, por varias décadas, a las ciencias sociales.

La vanguardia no se explica fuera de la modernidad, ni tampoco ésta es universalmente genérica. Adscribiéndonos al concepto de las "múltiples modernidades", nosotros formamos nuestra propia modernidad llevada por una clase dirigente aislada de una gran base social, que vivía en estructuras de fuerte raigambre identitaria. Esa clase urbana, dueña del poder político y cultural, tuvo su vanguardia artística dentro de los moldes de esa modernidad local; es decir: exitosa pero parcialmente identificada con su medio.

Esta categoría de nuestra modernidad política, mezcla confusa de influencias y pervivencias, fue el sustento de nuestro arte en el siglo XX. Ese sabor propio fue desarrollado por los artistas con el convencimiento pleno de una historia que marchaba linealmente hacia adelante, con el presupuesto de que era para beneficio de todos.

El actual desfase arte-sociedad tuvo a la democracia negociada de los años 80 como su detonante. El proceso democrático en Bolivia abrió las puertas de par en par y en tal magnitud, que la sempiterna clase política criolla fue avasallada, de a poco, por los postergados de siempre. En la actualidad los llamados movimientos sociales y la nueva burguesía chola (término que uso sin ninguna animadversión) son los que marcan la batuta de nuestra historia. En estas nuevas condiciones sociales, los artistas del arte oficial se encuentran marginados, irrelevantes y denostando sobre la coyuntura política con muestras de incredulidad y de profundo desarraigo. Este retraimiento es la muestra palpable de una incapacidad de comunicarse con los tiempos que vivimos y, peor aún, de su incapacidad de anticipar a la sociedad como fue anteriormente el papel del artista. A una mentalidad moderna le llegaron sorpresivamente “momentos convulsos” que no pueden ser digeridos.

Para situar con precisión estas reflexiones, debo aclarar que no reclamo un arte politizado, como se autoproclaman algunos artistas funcionales al proceso. Reclamo un arte que trascienda ese mamotreto que es nuestra práctica política cotidiana y se sitúe plenamente en su momento histórico reconociendo el fin de la vanguardia como teoría y práctica en nuestro medio y proponiendo otro paradigma estético. Para ello, es imprescindible que el artista local, avenido al poder central o no, revise nuestra historia, observe con agudo sentido crítico nuestra realidad y formule salidas a sus conflictos.

A principios de siglo, los artistas vivían en un mundo no globalizado donde existía una concordancia entre el arte y una sociedad excluyente; es decir, los artistas crearon al cobijo de una coherencia sectaria. El trance de la guerra del Chaco, como todo momento trágico, avivó la chispa de la creación y el período del nacionalismo revolucionario (dos décadas después) tuvo la brillantez de canalizar las potencialidades que desató ese conflicto. Apuntalaron su proceso político a través de la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano, del Premio Pedro Domingo Murillo, el Franz Tamayo y de otros premios municipales. Recogieron con ellos el trabajo de muchos artistas y el partido gobernante se apropió de ese capital simbólico sin miramientos. Algunos historiadores del arte, adjudican erróneamente a este periodo obras que fueron concebidas con la antelación histórica propia de las vanguardias. Guzmán de Rojas, como ya mencionamos, estetizó al indio décadas atrás, el grupo Anteo realizó murales con anterioridad al 52 y el cine boliviano volcó su mirada al indio

Reclamo un arte que trascienda ese mamotreto que es nuestra práctica política cotidiana y se sitúe plenamente en su momento histórico

desde los primeros largometrajes silentes. Era un verdadero arte de avanzada.

Posteriormente, en los tiempos de las dictaduras militares se crearon más paradojas. En esas épocas de un sanguinario control ideológico surgen nuevos valores en la plástica boliviana, porque es evidente que la tragedia aviva la creatividad. En ese contexto, el crecimiento del arte reside en dos figuras claves y olvidadas en la historia de arte boliviano: Mario Mercado y Fernando Romero, que comprendieron a cabalidad el rol del mecenazgo en los representantes de la burguesía ilustrada. A su influjo, el movimiento del arte boliviano se tornó intenso y fructífero; nunca antes el mercado del arte subió tanto y, por ende, florecieron galerías y diversos eventos artísticos que consagraron a muchos artistas. Ellos forman la postvanguardia local que germinan con el último coletazo de la ideología del siglo XX.

A la muerte de Mercado y a la caída financiera de Romero, el arte oficial comenzó su imparable descenso con ribetes de tragedia y de comedia. Dicho descortésmente: en tres décadas de un lento proceso, estos mecenas se están cargando consigo a los artistas y curadores que encumbraron. Posteriormente a ellos, nadie se ocupó de tomar la posta demostrando que vivimos en una sociedad de gran movilidad social, con



Foto: SIART

Aymar Ccopacatty | Perú-EUA | Pescando sueños plásticos



Foto: SIART

Michael Wesely | Alemania | Pelota y tiempo

una burguesía precaria sin conocimientos básicos de estética o cultura.

En los tiempos que sucedieron a las dictaduras, en los años de la democracia pactada, las clases gobernantes estaban más interesadas en otros tópicos que en el apoyo que toda sociedad debe brindar a sus artistas o promotores culturales. Por su lado, y en la otra orilla social, la nueva burguesía chola comenzaba a consolidar y apoyar un arte no oficial que se basa en grandes colectivos sociales de expresión urbana. Con nuestra provincial oligarquía en bancarrota y con los emergentes movimientos sociales sin interés alguno por el arte oficial, nuestros artistas visuales están a la retaguardia de la historia como nunca había sucedido antes. Con la caída vertiginosa del mercado, la desidia intelectual, la miopía estética de los nuevos yuppies criollos y con un estado boliviano que no entiende el valor de lo simbólico en la cultura, llegamos a esta disonancia estructural entre el artista contemporáneo y la sociedad.

Sin ese carácter anticipatorio, los artistas del arte pictórico, del instalacionismo o del arte conceptual de esta nueva sociedad, deben cargar, además, con el estigma de inutilidad que les asigna Eric Hobsbawm para adecuarse a la modernidad y posmodernidad. Para el historiador alemán, los soportes artísticos más adecuados para representar los momentos actuales son el cine y menor grado la arquitectura. Pero, con esas artes en franca mediocridad comparativa con lo que se produce en la región, hay poco espacio para el optimismo.

Finalmente, pero no menos importante, percibo que las causales del divorcio entre las artes visuales y la sociedad



tienen otro ingrediente local. Debemos sumar la indefinición cultural que arrastra nuestra sociedad desde la llegada la colonia. El mestizaje, aquel mentado objetivo del pensamiento universal en el siglo XX, es al parecer de Javier Sanjinés, un espejismo en nuestro medio. Estamos a la espera de un signo revelador para nuestra construcción de identidad que seguro, echará por tierra todo lo que nos imaginamos. Ni los artistas del imitatio ni los de la mimesis fueron capaces de encontrar la tónica que resuelva la imprescindible ecuación entre arte, cultura e identidad. Nuestro devaluado arte oficial contemporáneo no puede representar a una sociedad abigarrada y enraizada con profundos milenarismos que se exteriorizan, por virtud de nuestra democracia, con un verdadero escándalo sensorial.

La inadecuación de los medios

La pérdida de sentido está íntimamente relacionada con sus formas de presentación. El arte boliviano contemporáneo, particularmente en sus representantes más jóvenes, trabaja sus obras con medios artísticos que se desarrollaron a principios de siglo XX en Europa y América de manera simiesca e irreflexiva. Adoptan performances, instalaciones (los medios artísticos más cuestionables) como procedimientos aparentemente idóneos para estar "contemporáneamente ubicados" o "universalmente situados". En una formación social de intensa movilidad como la boliviana, que genera con violencia desfases políticos y sociales, el mundo artístico está continuamente zarandeado y desmarcado y la asimilación acrítica de algunos medios artísticos es una apuesta histórica perdida.

Debemos comprender que el desencanto hacia el arte académico que expresaron artistas europeos como Tristán Tzara o Marcel Duchamp se gestó en procesos depresivos complejos de postguerra. Es un sentimiento sombrío que se dilata décadas después y genera sentencias célebres como la de T. Adorno "Ya no podemos escribir un poema después de Auschwitz". La frase fundacional nietzcheana "Dios ha muerto" fue el detonante de esta caída sentimental y que abonó la violenta transformación del medio artístico: nacieron las instalaciones, los "objet trouve" y la defachatez de la performance de la mano de grupos de arte como el Fluxus; es decir, nacieron los medios que pudieron describir la topografía del horror europeo. La persistencia de un destino trágico y sinsentido perdura en Occidente hasta el presente y se renueva en las posturas de Baudelaire o Nicolás Bourriaud que "descubren" la necesidad de afectos a través de un arte relacional o la ausencia de ligaduras en un "arte por el arte".

El norte tiene el derecho de fundar sus creencias estéticas sobre su experiencia de vida pero, pienso que ello no da derecho a universalizar esa historia del arte y a nosotros el deber de aceptarla acríticamente. Más allá de las revoluciones tecnológicas que empequeñecen al mundo de hoy cabe preguntarse: ¿los artistas bolivianos tienen algo que ver,

directa o personalmente, con esa historia europea de profundos traumas bélicos, como para seguir sus dogmas y formas artísticas? ¿Podemos realizar nuestros trabajos en visiones de mundo que son y serán ajenas a nuestro ethos?

La constatación de que existen medios artísticos inadecuados para nuestra formación social tiene además, otras tonalidades. El llamado arte popular goza de buena salud y toma por asalto la ciudad de La Paz en cualquier fiesta patronal o feria urbana. La fiesta mayor del Gran Poder tiene múltiples ramificaciones que llenan el calendario artístico y cultural con masivas muestras de popularidad propias de una cultura viva que reúne a la sociedad, a los artesanos, los músicos y bailarines; en suma: una verdadera obra de arte colectiva que consume todas las energías creativas del medio social. Ante tanta euforia ¿qué efecto puede tener una performance, así sea plena de ocurrencias, ante esa potente expresión de un complejo tejido social y popular?

Aumentando las tonalidades, debemos recordar que las ciudades del ande boliviano son intensas en su práctica social. En nuestras calles ocurre todo lo imaginable, es un microcosmos bañado de intensidades que reúne actividades banales con muestras esquizoides que se renuevan en su creatividad de forma geométrica: bailes y borracheras colectivas, mercados populares sin pausa ni fronteras, demostraciones políticas de labios cocidos, viejos y viejas desnudos en bulliciosas marchas, carteles y letreros ad infinitum, personas auto tapiadas, hombres crucificados en las avenidas de la ciudad, mineros que literalmente explotan en el ingreso del Parlamento o alfombras humanas o de piedras que cubren el espacio público. Son acciones colectivas que por su intensidad y fuerza superan en potencia a obras de artistas internacionales como Spencer Tunnick o Richard Long. Por más que se pretenda dar nuevas lecturas con el arte contemporáneo (en un afán tiernamente didáctico), la sociedad andina tiene sobrados ejemplos de una vida urbana caótica y desenfrenada que marca el sino bizarro de nuestras expresiones. La práctica social urbana opaca cualquier intención artística para “resignificar algo” o para “interactuar” con el gran público. La ciudad es el espacio de la fiesta y la protesta que consume todas las energías de nuestra empatía social. Para mi asombro, siento diariamente que el objetivo filosófico del arte de confundirse con la vida, se alcanzó en nuestro medio de una manera inesperada y brutal, parece que la vida se tragó al arte sin darle mayores explicaciones.

A pesar de todo ello, el artista contemporáneo boliviano insiste en canalizar sus creatividades en medios inadecuados con la esperanza de ser valorados internacionalmente o ser, simplemente, tomados en cuenta. Por la dependencia ideológica con los centros del poder artístico y del mercado del arte internacional el artista piensa que debe “conquistar el planeta”, ser “alguien” y gozar de los 15 minutos wharholianos.

El debate sobre la pertinencia y la valoración de los medios artísticos contemporáneos es fundamental para el desarrollo de nuestro arte en el siglo XXI. La situación actual no puede seguir sustentada por los precarios hilos de una aculturación artística y de una anodina vanidad personal.

Esbozo para el futuro

Personalmente pienso que se debe reformular el filtro ideológico o la precaria institucionalidad del arte en Bolivia. Ese grupo de personas, instituciones e ideas que se formó entre la sociedad y el artista contemporáneo debe renovar radicalmente sus bases. Esta transformación deberá, ante todo, ser teórica para nutrir de ideas a las prácticas artísticas contemporáneas en Bolivia. Pensamientos como los de Colombres en “Hacia una teoría del arte latinoamericano” o Dessanayakis en “Homo Aestheticus” son importantes para marcar nuevas líneas de reflexión. Renovar los ritos ancestrales o los juegos comunitarios son posibilidades que encuentra la antropología para el nuevo arte boliviano. Además, es saludable recordar que agrupar mentalidades en colectividades artísticas es más nuestro que occidental, instrumentar y formar sobre el pensamiento artístico es también más del sur. Creo que “mirarse el ombligo” en tiempos de la red planetaria es imprescindible para percibir nuevas prácticas artísticas.

Recordemos que Picasso renovó el arte occidental después de mirar sensiblemente una exposición africana. Que

no se repita esa historia de dependencia ideológica y tengamos que aceptar acciones de complementariedad artística o de colectividades de trabajo de la mano de un curador europeo en una clínica-taller.

Siempre ensalzo el poder creativo y renovador de los artistas en Bolivia tanto plásticos como contemporáneos. Tengo esperanzas porque tenemos la respuesta en la punta de la nariz y no la distinguimos de tan dependientes y poco críticos que somos. Tenemos muchos modelos a seguir en el arte popular y algunos cuantos en el mundo del arte promovido por un autor. Comencemos a revisar, con madurez e hidalguía, la obra de Cergio Prudencio y la OEIN; ellos están en una vía artística, plenamente identitaria y socialmente revolucionaria, hace muchos años atrás.



Daniela Ortiz | Perú | Habitaciones de servicio

> El llamado arte popular goza de buena salud y toma por asalto la ciudad de La Paz en cualquier fiesta patronal o feria urbana.

Poetas y narradores paceños: dos antologías

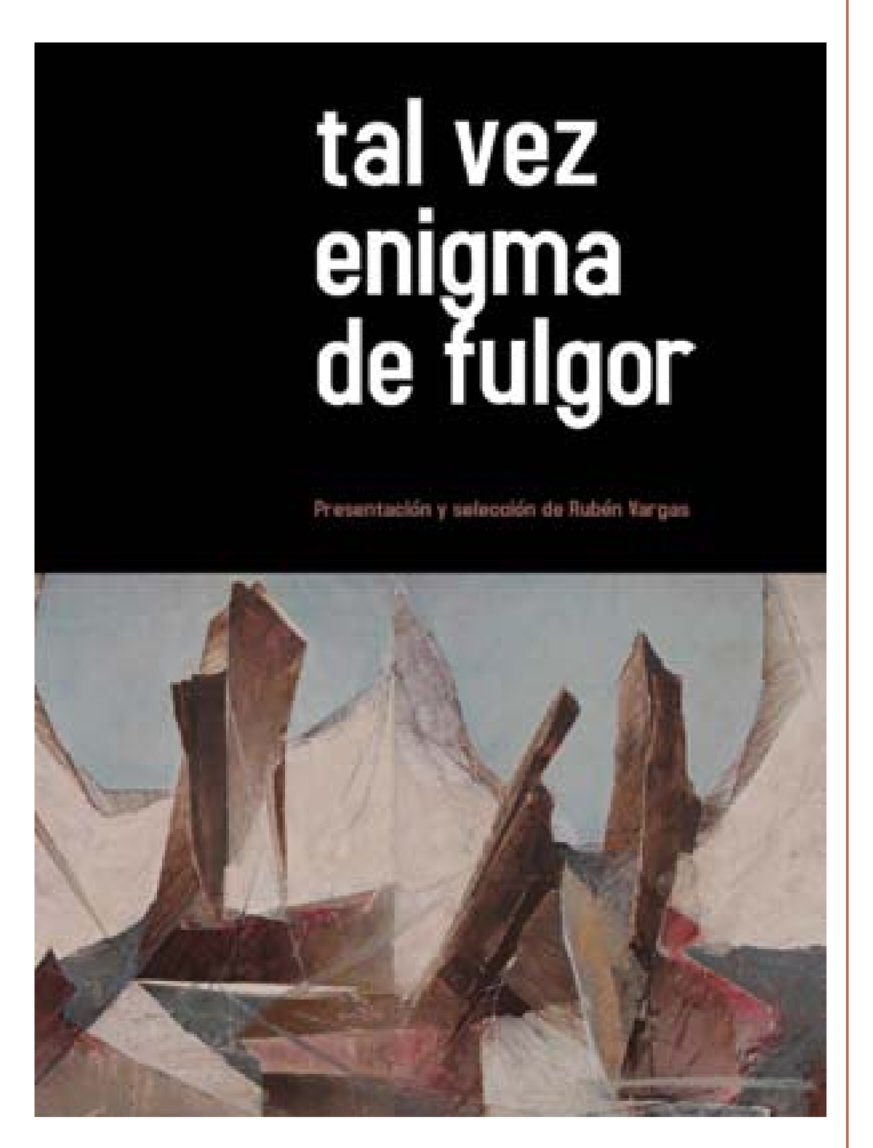
Iniciando una Colección de Literatura Boliviana, la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia encargó la realización de sendas antologías de poesía y cuento. Un verso de Oscar Cerruto y la evocación del tango *Illimani* de Néstor Portocarrero sirvieron para bautizarlos. *tal vez / enigma de fulgor*, antología de poesía y *Desde el Lago Titicaca te han contado, cien años de cuento en La Paz.*

Toda antología es un corte, una mirada parcial, una o varias elecciones, una lectura de muchas posibles, una línea de acercamiento a la realidad, un camino que amablemente se abre al lector. A través de ellas es posible acercarse al mejor conocimiento de un vasto mundo ya explorado o atisbar territorios desconocidos.

En este caso presentamos dos antologías dedicadas, cada una de ellas, a un género en particular. Ambos, de los más fecundos en la literatura boliviana. La poesía y el cuento.

El ámbito consensuado para ambas es de naturaleza geográfica, como un modo de desplegar sentidos e irradiar haces que atraigan miradas, y se circunscribe al lugar de nacimiento de los antologados: La Paz.

Rubén Vargas, destacado crítico literario y poeta, ensaya una lectura lúcida y aguda de poetas paceños,



a cuyo límite espacial añade también el temporal al afirmar que su selección abarca el siglo XX.

"La primera delimitación –dice Rubén Vargas en el texto introductorio de la antología– no es arbitraria pero su justificación es apenas necesaria. Por razones editoriales más que estrictamente literarias, se trata de un libro dedicado a los poetas nacidos en esta parte del mundo. Un homenaje quizás o un reconocimiento, pero en todo caso no la afirmación de alguna forma de identidad, asunto arduo si los hay. Por fortuna, la poesía no reclama más señales de identidad que las que vienen de su propia naturaleza: el lenguaje y sus múltiples desplazamientos. La identidad regional o nacional de los individuos es un acto de fe o una fatalidad".

"En cambio, –continúa R. Vargas-– la delimitación temporal responde a una valoración. En la poesía boliviana, como en la poesía hispanoamericana, el movimiento modernista marcó el inicio de una época literaria cualitativamente distinta: la modernidad. En este sentido, la poesía escrita en Bolivia tiene en privilegio de marcar ese paso con un libro ejemplar: *Castalia Bárbara* (1899) de Ricardo Jaimes Freyre (1862-1933). Para los fines de este libro, entonces, importa la poesía escrita o publicada a partir de esa fecha. En otras palabras, este es un libro, en el sentido más amplio, de poetas modernos".

Por otro lado, el texto de presentación de la Antología *Desde el lago Titikaka de han contado*, *cien años de cuento en La Paz,* nos informa que fue compilada en dos etapas, la primera fue realizada por Adolfo Cárdenas, Manuel Vargas y Alfonso Murillo; y que en la segunda etapa se consultaron a otros escritores y literatos y se amplió la selección.



En el prólogo titulado *Siguiendo una tradición*, los tres escritores mencionados, entre los que se encuentran destacados narradores, antologadores y editores, afirman que "Estos son, en primer lugar, cuentos bolivianos. Buscan ser la expresión de muchos rostros de Bolivia, en sus lenguajes y en sus espacios reales e imaginarios, en el tiempo pasado y el presente, a partir de una región de Bolivia llamada La Paz. (…) A pesar de que la cuentistica boliviana ha tenido propuestas estéticas similares y equiparables a la literatura latinoamericana, inclusive a la del Boom, es aún muy poco conocida en el exterior. (…) Al principio nuestros autores representativos del Siglo XX, escribieron sus obras basados en modelos ya establecidos (naturalismo y costumbrismo); luego vinieron el realismo mágico, realismo mítico, etc., pasando de los hechos sociológicos a los 'hechos' literarios (*Cerco de penumbras* de Oscar Cerruto), marcando un ruptura importante con la narrativa costumbrista".

El almuerzo

Oscar Soria Gamarra
(1917 - 1988)

Era la una menos cuarto del día jueves 10 de abril. Hacía unos veinte minutos que los disparos que atronaron los aires toda la mañana, habían amainado. Tanto los de los fabriles que, en su avance hacia El Alto, ganaron posiciones en los bosquecillos de eucaliptos de Villa Victoria, como los de los infantes de los regimientos Pérez y Abaroa, que tenían sus piezas emplazadas y sus fusileros escalonados en el cerro.

En el minúsculo patio de la última de las casitas del barrio, de la que más se ha alejado del caserío y que está ahí, encaramada sobre la escarpa del cerro, están jugando tres niños: uno, el más pequeño, mira y escucha a los otros dos desde la pequeña puerta del dormitorio; ellos lo recriminan y le hacen indicaciones:

—Tú tienes que ser el rosquero, con tu pipiripi. Vos nos disparas, seguido, seguido.

—Subite, pues, a la cama. No ves que ese es El Alto. . .

El pequeño los mira contrariado: —Yo no quiero ser el rosquero…

La hermana mayor, la Teresita (doce años, pero toda enérgica, toda una buena madrecita, a falta de la que se fue al Cielo) sale de la cocina, cargada de sus viandas y, al ver a sus hermanos, comienza a regañarlos:

—¿Quién les ha dado permiso para salir del cuarto? Se han de hacer matar. ¡Éntrense!

—Yo iré contigo…

—¡No, no, no! Hay que saber trepar y correr.

—Entonces, te miraremos…

—Oye, Lucho, tú eres el mayor. En vez de ayudarme…

La Teresita cocinó afanosamente toda la mañana para su padre que, junto con otros fabriles, está luchando contra la Rosca. El bosquecillo de eucaliptos que se ve más arribita de la curva del río, es donde se han parapetado y donde hay que llevar el almuerzo.

La pequeña cocinera coge con una mano la canastita del pan y los cubiertos y con la otra el portaviandas; y, después de echar una mirada por la puerta de la calle, se lanza cerro arriba, ocultándose entre los pedrones y promontorios de arena de orillas del río.

Doña Dolores, la chola del lado, le grita al verla:

—¡Teresita, espéramelo pues al Robertito! Y, en seguida, llama a su hijo:

—¡Oye, Roberto, apúrate pues! Ya está yendo la Teresita.

Aparece un chico, de ocho a nueve años, con su canasta y su ollita y, pasando junto a su madre, echa a correr hacia la Teresita que, agachada entre unas piedras, lo espera. Mientras doña Dolores sigue alborotando y regañando al pequeño.

—¿Has puesto el pan?.. . ¿Oíme, y la sal?… Ay, este alocado.

Y termina rezando:

—Niñito, Diosito, te lo encomiendo.

La Teresita y su protegido, él delante y ella detrás, llegan rápidamente al final del terreno desigual y naturalmente defendido. Les queda, ahora, por recorrer unos 25 o 30 metros de gradiente descubierta y exenta de todo amparo. Ella ayuda al chico a trepar sobre el ribazo y le alcanza su canasta y su ollita. Robertito echa una mirada al sendero que tiene delante y, empeñoso, comienza a subir la pendiente.

Ha dado apenas cinco pasos, cuando se escucha un disparo. ¡Jiu!, y la nubecita de polvo del impacto se advierte, ahí, casi entre los mismos pies del pequeño.

Doña Dolores ha caído de rodillas y, juntando las manos, pide:

—Mamita de Copacabana, protégemelo a mi guagua…

Sólo durante un segundo vacila el hombrecito. Se rehace inmediatamente y, bien penetrado de su papel, poniendo el máximo de cuidado en cada paso que da, sigue adelante…

El tiroteo se oye allá, en El Alto, por detrás de la Ceja arrecia y se hace intenso; luego, poco a poco, declina.

Robertito llega ya al final del sendero. Y unos brazos fuertes se lo llevan entre los eucaliptos. Mientras tanto, la Teresita ha saltado sobre el declive y, con paso menudo y rápido, está subiendo el caminejo, cuando, uno tras otro, estallan dos disparos. ¡Kjj…jiu! ¡Kjj…jiu!

¿Qué ocurre?… La Teresita pone el portaviandas en el suelo. Uno de los disparos le ha hecho impacto y un hilo de caldo se escapa y chorrea por el agujero. Angustiada, la chica rasga una punta de su pañuelo y, ayudándose con el dedito, trata de taparlo. Y, en ese momento, suena otro disparo. ¡Kjj.. .jiu!… la cocinerita se queda unos segundos inmóvil, como sorprendida de que eso le ocurra a ella, allí y en ese instante; y, en seguida, se desploma, ya inerte, montoncito de nada, sin alma y sin aliento.

Un alarido se oye, ahí, en el bosquecillo.

—¡Teresita…! El Anselmo, fusil en mano, corre sendero abajo.

Arriba, en El Alto, vuelven a oírse tiros. Se combate y se muere. Se oyen gritos y se percibe un movimiento de gentes. Una voz se esparce entre los combatientes: "¡Los mineros…!".

Alguien emplaza la ametralladora frente a los prisioneros y voces broncas discuten lo que harán. En eso, aparece el Anselmo, observa un momento la escena y escucha. Y, en una repentina decisión, se precipita, de pronto, sobre la pieza, da un empujón al miliciano que la maneja y, lanzando una demente carcajada, se pone a disparar.

Ta—ta—ta—ta—ta… ta—ta—ta… En dos segundos, el oficial y los soldados son un informe montón de cuerpos ensangrentados.

Ta—ta—ta… ta—ta—ta—ta—ta. Siempre riendo, el Anselmo termina la banda de proyectiles, mirando cómo la ráfaga levanta diminutas nubecitas de polvo delante de los cuerpos caídos.

Efectivamente, son los mineros de Milluni que llegaron, tomaron a dinamitazos la base aérea y ahora han iniciado su marcha hacia la ciudad. Y los soldados del Pérez y del Abaroa, resultan entre dos fuegos, el de los mineros desde El Alto y el de los fabriles desde abajo.

El padre de la Teresita, arrodillado, palpa, mira y abraza el montoncito de carne herida que es su hija. Y, durante unos instantes, su dolor se le hace lágrima y sollozo. Mas, luego, oye el tiroteo del combate y las voces de sus compañeros. Deja entre dos troncos el yerto cuerpecito de su hija, empuña su fusil y se lanza cerro arriba, enloquecido y vociferante … Un último reducto de ametralladoras ha sido cercado y reducido en medio de acre vocerío. Los exaltados milicianos rasgan y arrancan la guerrera del oficial y las blusas de los soldados y, a empellones y golpes, los conducen hasta un paredón cercano.

Luego, se queda sollozando sobre la pieza.

Jorge Suárez

Oda al padre Yunga

Te vi, de pronto, desde el mástil de oro
de un navío secreto. Solamente
mi corazón conserva este tesoro.

Yo el Capitán Azul, tú el Continente.
Bajo la paz del remontado cielo,
fue poblándose dé águilas mi frente.

Todo fue entonces claridad y vuelo,
flamante rosa de la fantasía,
silabario sin fin del arroyuelo,

País-fanal, cuando eras todavía,
lejos de este extravío silencioso,
el único poema que leía.

En el secreto amor del huerto umbroso
y en los peldaños rudos del sembradío
reconocí tus pasos de coloso.

¿Hacia dónde tu marcha? En el rocío
de la nocturna rama eras dulzura,
puño en las piedras de tu poderío.

Piedra también, pedrusco de la hondura,
de tu altura rodado a la hondonada,
quise alcanzar de nuevo tu estatura.

Y fue a mi intrepidez tu luz sellada,
yelmo de azul acero transparente
y tu delgado manantial, mi espada.

A tu coraza de cristal candente
lancé los dardos de mi atrevimiento,
para caer rendido, mansamente

a tu vera, cachorro sin aliento,
en tu lecho de líquenes, dormido.
Un velero impulsado por el viento

a surcar empezó, tropo encendido,
olajes de ilusión, las lejanías
de un mar, de un mar, de un mar desconocido.

Sobre la espuma fresca de los días,
yo soñaba en el mar, ausente arrullo,
tú, a lo lejos, eterno, sonrías.

Y cómo entonces, súbito, el barullo
de agua riente de la catarata
irrumpía el reposo del capullo

para ensayar feliz, parlante plata
líquida, al son agreste de las rocas,
su bucólica voz de serenata

con despeñadas, cristalinas bocas.
En el coro fluvial mi voz cantada,
cántaro roto de tus agua locas.

Por las noches, el viento desgajaba
ramos de eternidad y se sentía,
distante, el silbo de la paja brava.

Tiempo de soledades, no tenía
sino el amparo de tu alar sombrío
y un temblor de vicuña contenía.

Oh, corderillo apenas, tuve frío,
pura orfandad sin sol, naciente lumbre,
ovillo de temor y escalofrío,

lloré, cuando terrífico relumbre,
trueno-trino infernal de la quebrada,
bombos de sombra resonó en la cumbre.

(1931-1998)

Entre el hondo fragor de la cascada
y el grito del halcón sepulturero
cantó mi sangre desencadenada.

¡Cuán vivo el rayo que alumbró el sendero!
Oh Padre, entonces, descubrí el despojo
que sangraba silente del venero.

Toda tu nieve se tiñó de rojo
mientras que, adentro, el corazón-paloma
hinchó la pluma y se erizó de enojo.

Sobre la luz dormida de la loma
el limonero maceró su esencia
y mi palabra se impregnó de aroma.

Allí crecí, allí mi adolescencia
sintió el amor como caliente garra
en lo más vivo de su florescencia.

Ay, vuelve a mí temblor de la guitarra,
crece en mis dedos jóvenes y toca
el baile de la coca en la pizarra.

Al negro sol de la pizarra, evoca,
guitarra, el fuego de su cabellera,
cosechadora en que abrevé mi boca.

Como era el tiempo de la primavera
la limpidez de su rubor remiso
se vino abajo por la torrentera.

Hoy pienso en ti. Silencio. En el carrizo
arde un tábano de oro y, de repente,
todo lo proverbial del Paraíso

habla en un tordo tinto. Está presente
sobre la tersa aguada, bajo el cielo,
aquel velero para siempre ausente.

¡Ya el seño ardió sobre el pedrón del vuelo!
¡Ya se hizo ofrenda, Padre, mi destino!
¡Ya se bebió la fronda al riachuelo!

Y, en tu homenaje, derramado el vino
de mi canción está, como una herida,
sobre el mantel de nieve del camino.

Fresca está el ara de la despedida:
sópla una brisa leve entre mi brasas
y haz que retorne a tu heredad florida.

De una vez, rompe las etéreas gasas
de la neblina y muéstrame el misterio
con que la fuga del venado enlazas.

Sella mi corazón con el cautiverio
de tus radiantes lunas estivales.
Granízame en los techos de tu imperio.

Padre, y al fin, por los metales
de altos torreones al faldío
reciente y blanco de tu naranjales,

lleva la abeja de mi amor baldío
y que en la flor de azahar, resucitada,
estrene el zumbo del poema mío

y renazca, muriendo, en tu alborada.

Antonio Ávila Jiménez (1898-1965)

y un saúz…

mi propia hoguera calcinará mis huesos
cuando se cumpla la señal
y todos los caminos recorridos
bajo todas las nieblas y los fríos
se quedarán ausentes
y todas las congojas se harán cristal
dentro de todos los tiempos
y dentro de los olvidos
y dentro de los recuerdos angustiados
de los seres pequeños…

si hubo luz
no la habrá
si hubo sombra tampoco

y el silencio, no será ni siquiera silencio…!

yo sé que todo es esto;
una teja rosada en la casa
y un saúz
y un saúz…

mi vida es una herida celeste en la fontana…

Gonzalo Vásquez Méndez (1928-2000)

Mi país

Este país tan solo en su agonía,
tan desnudo en su altura,
tan sufrido en su sueño,
doliéndole el pasado en cada herida.

Su nostalgia se pierde
más allá de la piedra;
su metal designado estuvo ya en la sangre,
ardiendo en el destino de su nombre.

De dónde el río oscuro
que hace a su rostro duro como el aire,
hondo como el silencio de las rocas?...

Este país sin nadie que acompañe
su tristeza,
sin mano que detenga
el viento del odio
que corre por sus calles.

En sus mejillas
hay lágrimas que bajan solitarias,
imágenes que horadan su pupila,
despavorido asombro de la historia.

Su corazón oculto
se ha gastado en la muerte;
sólo queda un hueco,
una negra caverna de gusanos.

Este país tan mío,
ha descendido al fondo de la pena...
Se lo reparten todos
sin piedad por su grito,
con sus oídos secos a su llanto.

Qué cristal destrozado el de su cielo,
qué densa la ceniza de su cuerpo
crucificado por la saña.

Es éste mi país
nacido para el tiempo y la esperanza.
Hoy le queda tan sólo
su huérfana ternura,
su mestiza humildad,
su carne desgarrada y dolorida!...

Guillermo Viscarra Fabre (1901-1980)

En elogio de la estrofa aymara

Fiel como un can en la tumba de su amo
soy a esta cal y polvo de mis deudos
coronados de olvido.
Respiro con sus pulsos.

El escriba Huaman Poma de Ayala,
de casaca española y rostro de curaca,
cronista fue
de la aurora y la noche de la raza,
y en los remotos mares
del sentimiento autóctono
al filo de la noche y la naciente luna
pescó ese pez de fúlgido celaje
de los mares del alma.
Alegó, defendió el señorío
de los tahuantinsuyanos
en texto paleográfico
y candorosos gráficos
conmovedoramente amargos.
Con clásica elocuencia
de profeta
hizo la apología del fulgor de relámpago
de la estrofa concisa del Romancero Aymara,
y escribió con su sangre que componer un verso
es crear una máquina pequeña e ingeniosa,
como un reloj de pulsación constante,
y que el lenguaje lírico de mecanismo oculto
es como el juego de ajedrez del poeta,
un álgebra que sólo
él en sus soledades la resuelve;
versos aymaras breves y proteicos
en los que el pensamiento revuela como un pájaro
de divino plumaje detrás de los barrotes de su jaula.

BICeBé 2013 Bienal del Cartel Bolivia

Sergio Vega Camacho | Miembro Comité BICeBé

"No es el hombre sino su voluntad la que alcanza las metas. No es la voluntad sino el espíritu quien moviliza el alma." — Pablo Kunst, El Cartel Bienal, CommTools, Bs. As. 2005

www.bicebebolivia.com

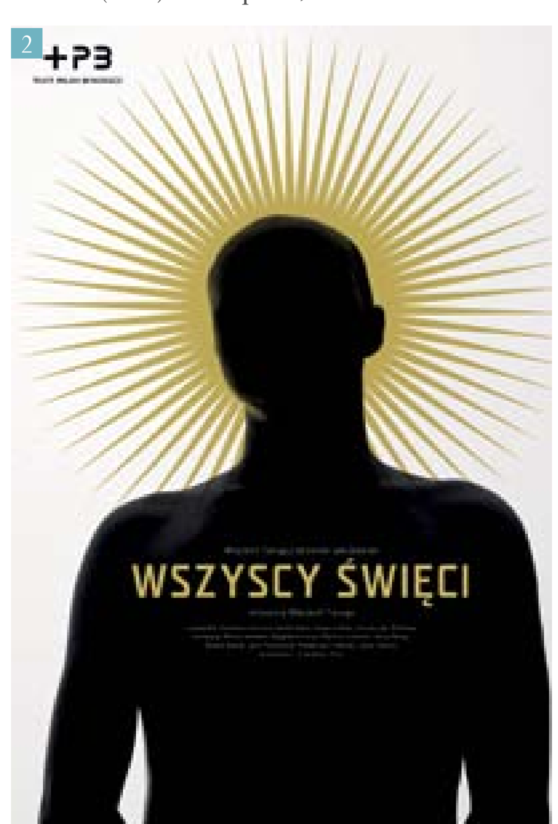
1

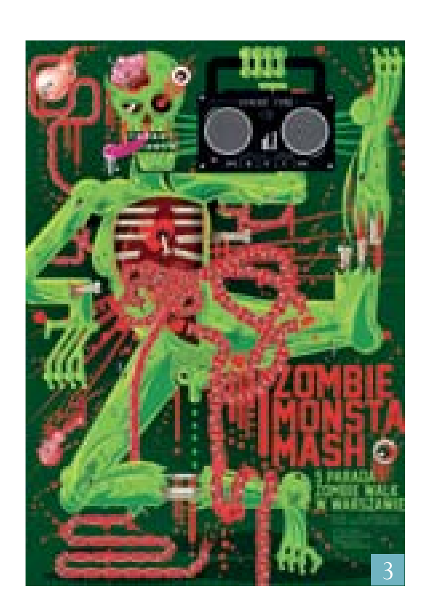
Diez años

En los últimos diez años se han realizado una serie de eventos relacionados al diseño gracias al esfuerzo de distintas agrupaciones, instituciones y personas que buscan difundir, compartir y discutir "Diseño".

A partir de estos eventos el diseño boliviano emerge en el mapa del diseño en América Latina y el mundo. Un breve ejemplo de ello se da el año 2008, cuando cinco diseñadores bolivianos son invitados a ser parte de ***Latin American Graphic Design***, libro editado por la prestigiosa editorial alemana Taschen. Por otro lado, surgen una serie de invitaciones individuales y colectivas para que el país participe en eventos internacionales (como conferencistas, talleristas, jurados, expositores). Entre los eventos más importantes donde Bolivia ha estado presente durante la década pasada están: Bienal Internacional del Cartel de México (BICM), Bienal Iberoamericana del Cartel (BID) en España, YAKU

2





3

y WALLS DOWN en Perú, POSTER FOR TOMORROW en Francia, entre otros.

En 2009 se realiza en La Paz el encuentro más representativo, grande e importante del diseño boliviano. Bajo el rótulo de **BICeBé** se organiza una nueva bienal del cartel que no se limita a la exhibición de piezas en concurso, sino que, tomando como ejemplo la experiencia mexicana, logra posicionarse como una gran fiesta y escenario del diseño. En esta oportunidad se contó con más de 20 invitados internacionales que compartieron conferencias y talleres, la participación de carteles de los cinco continentes y una respuesta de profesionales y estudiantes bolivianos, que llegaron de distintas ciudades del país, colmando todas las instalaciones donde se realizaba el evento.

Dos años después, luego de una serie de encuentros y desencuentros propios de las "paranoias gremiales", se buscó la consolidación y continuidad de la BICeBé, como un escenario para seguir difundiendo, compartiendo y discutiendo "Diseño".



4


5

1. Marcin Bondarowicz | 2. Jerzy Skakun | 3. Nikodem Pregowsk | 4. José Carlos Chihuan | 5. Thiago Lacaz

6. Puya Habibzadeh | 7. Elzbieta Chojna | 8. Gramlich Götz | 9. Daniel Uria

Con el esfuerzo de un grupo de diseñadores se reinicia esta aventura organizando el 2011 la BICeBé [Encuentro 2011]. El objetivo de este encuentro fue consolidar y garantizar la "bienal", con la llegada de grandes diseñadores, promotores y amigos que apoyan este esfuerzo de institucionalización. Así nos visitaron y dieron el espaldarazo **Xavier Bermúdez**, Director de la Bienal Internacional del Cartel de México. **Félix Beltrán**, fundador y miembro del Comité de la Bienal Iberoamericana de Diseño. **Pablo Kunst**, cofundador de la Escuela Superior de Diseños de Rosario, fundador y director del Centro de Diseño de Rosario. **Rafael Vivanco**, Coordinador académico de la Carrera de Arte y Diseño Empresarial de la Universidad San Ignacio de Loyola. Promotor y organizador de diversos eventos de diseño en el Perú. **Diego Bermúdez**, profesor de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali y consultor del programa "Bogotá Innova".



La "bienal" no le pertenece a nadie

La BICeBé parte de este principio, así entendemos que ésta le pertenece a todos aquellos que han participado y/o colaborado con los distintos eventos, concursos, conferencias, talleres y actividades del diseño en estos últimos diez años; pero sobre todo a todos aquellos que participaron enviando sus piezas, o asistieron a talleres, conferencias u otras actividades; pero también a todos aquellos que se inician en este campo del quehacer… los futuros diseñadores.

Entendemos que todo lo hecho hasta hoy tiene sus cimientos y su fortaleza en individuos, instituciones y agrupaciones. Pero sobre todo, entendemos que la "Bienal del Cartel Bolivia, BICeBé" es la imagen del país, es el puente que nos permite relacionarnos con los otros, es un generador de autoestima y confrontación de nuestro "hacer".

La BICeBé es de todos y nos planteamos el objetivo inequívoco de integrar a los

bolivianos con diseñadores de la región y el mundo. *Se permite, se da y se comparte,* con el compromiso y entrega para hacer nuevamente de la BICeBé, *el evento de diseño más importante del Cono Sur.*

BICeBé 2013

Este año la Bienal vuelve a marcar hitos: más de 40 invitados internacionales, 20 conferencias magistrales, 16 exhibiciones en los espacios más emblemáticos de la ciudad, alrededor de 24 talleres y la gran novedad, el estar organizando en paralelo el "Primer Simposio Académico sobre la enseñanza del diseño". Todas estas actividades durante seis días de fiesta diseñil.

Se dice que "cada quién debe saber marcar sus límites", la BICeBé va en ese rumbo; la participación de los profesionales, estudiantes, instituciones educativas y demás actores de esta "puesta en escena" será la real muestra de hasta dónde podemos llegar como diseñadores, como ciudadanos, como bolivianos.

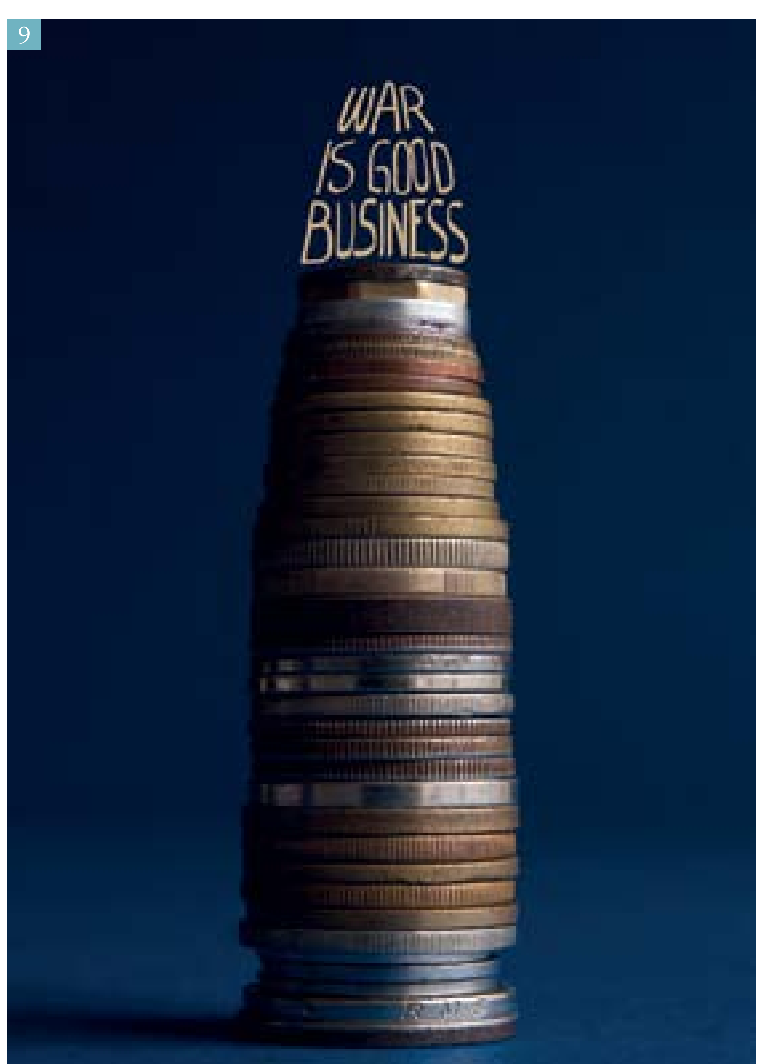
Va la invitación para apropiarnos todos de esta aventura: **BICeBé 2013**.



8



7

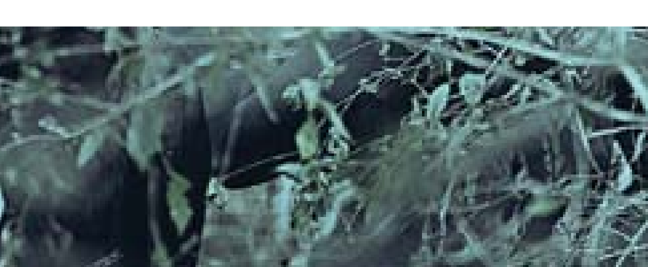


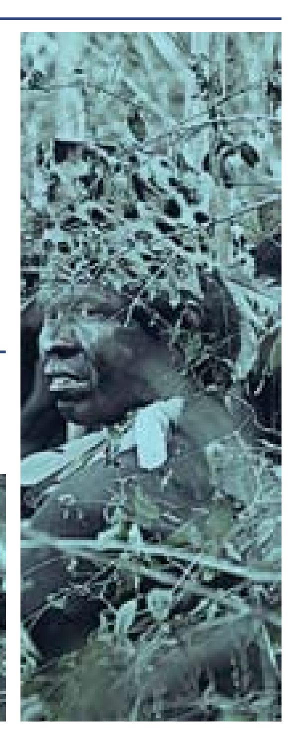
9



YVY MARAẼY

Tierra sin mal





Fragmentos de un texto de Elio Ortiz y de un diálogo con Juan Carlos Valdivia refieren pormenores fílmicos de la más reciente película de este último. El texto de Ortiz se titula *TËTAYAPI: La última morada* y forma parte de una publicación en preparación en la que varios autores se refieren al filme. La conversación con Valdivia tuvo lugar en la productora Cine Nómada a inicios de octubre, a partir de la pregunta inicial ¿En qué medida Ivy Maraey es autobiográfica?

Elio Ortiz | co protagonista y co autor del argumento

El Karai,Tentayapi y la Pelicula

No es que el Karai sea, o haya sido, enteramente desconocido para el guaraní antiguo, originario y conservador como el tentayapeño, sino al contrario, le conoce muy bien en esencia y naturaleza y por eso se cuida tanto de él. Sistémicamente hablando, el Karai es su lejano y opuesto cultural, no necesariamente por su distante procedencia sino por la cualidad distinta y contraria de su naturaleza al ser guaraní, la distancia física no siempre puede ser el factor. Pero ¿Cómo logra construirse del Karai semejante idea? Los mitos narran que hubo momentos en los que la historia los hizo partícipes y responsables de la conexión de opuestos. (…)

Karai paravete un miserable Karai

Cierto día, hace ya algunos años, los tentayapeños vieron a un *Karai paravete* "pobre karaicito" deambulando por sus tierras, aunque en principio no estaban seguros si se trataba de un gladiador legítimo o un sinvergüenza paracaidista que saltó el cerco, finalmente optaron por acogerlo y brindarle lo mejor de los dones que en circunstancias como estas el guaraní suele ofrecer: techo, comida, lecho y calor familiar (que es lo que todo ser humano necesita para estar bien), no importa si tal gesto le signifique al mismísimo Guayari[1], el Gran Jefe, cederle al extraño huésped su único lecho de sueños y de meditación, las razones eran claras: "*paravete, karai paravete…, koräiviko ñande ñandeparavete jae reta oikoa rupi*" "qué pobre, pobre es el karaicito…, así de pobres seguro seremos en su mundo", el ponerse en sus zapatos es el primer paso porque… "*guɨramoiko, jëta rupi yaja yave, ñandemborɨ paravetene*" "quién sabe, si algún día logremos llegar a su mundo, sepa

1 | *Nombre del Gran Jefe o Capitán Grande de la comunidad, prestigio y categoría que heredó de su desaparecido padre Mbakuire.*

darnos una mano el pobrecito" El reto de todo buen invasor, entonces, no es nada simple cuando su estar bien pende de una serie de ensayos actitudinales que deberá demostrar en su afán por ganarse la empatía del grupo, de tal modo que sus actos parezcan satisfactorios, o al menos aceptables, a los intereses materiales y espirituales de su anfitrión. Pero ¿Cómo saber comportarse en un ambiente tan extraño y ajeno al de su origen? ¿Cómo saber lo que es bueno o no hacer frente a un grupo cuyos imaginarios poseen soportes sistémicamente tan distintos? ¿Cómo saber que cuál de los dones ofrecidos es correcto aceptar o rechazar para evitar ser visto como irrespetuoso? ¿Cuándo dar y qué dar? ¿Cuándo hablar y cuándo callar? ¿Qué hablar y qué no? ¿Cómo soportar ser el hazmereír en las danzas festivas? ¿Cómo evitar infringir las normas rituales que ni se conocen?, etc. son retos que inevitablemente deberá afrontar todo buen conquistador, su premio será haber aprendido a comprender un poco al guaraní y, su paga, terminar siendo un Karai menguado en su ser por haberse hecho un poco guaraní.

El director de la película *Tierra sin mal*, Juan Carlos Valdivia, se tuvo que someter a esta prueba difícil a la que pocos se atreven, sacrificando todo aquello que le hacía parecer demasiado Karai frente al otro a fin de sentirse un poco más cercano al guaraní con su media deskaraización, no importa si eso le significaba hacer cosas que en su mundo de origen jamás hubiera hecho. Visitó Tentayapɨ muchas veces antes de proponerles una película, comió y bebió chicha con ellos hasta el hastío, danzó sus fiestas, hizo el papel de Karai tonto y miserable, se dejó despojar hasta el último centavo que tenía en el bolsillo, utilizó su movilidad como burro de carga para transportar leña y personas por lugares donde no hay caminos, degustó los sabores del ser guaraní e hizo probar a ellos los sabores del mundo karai. Como resultado, el Karai creyó estar convencido de que no existe lugar en el Chaco boliviano capaz de otorgarle sosiego y bienestar espiritual como en Tentayapɨ. A cambio, los tentayapeños son convencidos de que el mundo Karai es fenomenal teniendo a su *Sëi*[2], o amigo medio guaranizado, como anfitrión; cuando viajan a La Paz ya tienen dónde llegar, comer y

2 | *"Amigo" en guaraní isoseño, literalmente: mi otro o mi otro yo.*





dormir; teniendo de amigo a un tipo tan afable y acogedor ya no existen motivos para sentirse miserables o poca cosa en la gran ciudad. (…)

“Nosotros actuamos de verdad, no fingimos”

En el intercambio de diálogo propiciado por ambos para exponer los intereses de cada quién sobre la producción cinematográfica, se trazaron márgenes exactos de co-afectación social y cultural, lo que a la vez incluía el respeto por los factores no permisibles. En el plano político, los de Tentayapi propusieron que su pensamiento sea difundido afuera tal cual ellos hubiesen querido hacerlo en su propia lengua pero, eso sí, cuidando de no convertir sus imágenes en objetos de mercancía o ser mostrados al mundo Karai como unos indios miserables. Hacia adentro, con tal de que la película inmortalice su modo de ser, su sabiduría ancestral y sus prácticas sociales y espirituales, las expectativas estarían colmadas. Entre esos modos de ser, por ejemplo, se encuentra su interés por revivir constantemente a los “Yanderu” “Progenitores” ancestrales recordando sus sabias enseñanzas, mitificándolos en los relatos y ritualizándolos en las prácticas festivas o *Arete*. Eso era lo real y concreto para ellos.

Lo que no se calculó bien fue que, para ellos, la narración histórica y la expresión cultural no se fingen sino se “actúa” verdaderamente; vale decir que, no se recrean escenarios ni personajes ficticios para “decir lo que somos” sino reales actuantes interviniendo en tiempos y espacios también reales. Si hay que hablar de fiesta hay que hacer una fiesta “de verdad” y actuar de verdad en ella, en un espacio verdadero y con todos los soportes objetivos y simbólicos en sus respectivos lugares. Prueba de ello fue que al momento de la filmación los comunarios no quisieron instalar el ritual en la locación fílmica preparada anticipadamente con el consentimiento de ellos; mover el espacio les significaba no sólo romper con la tradición sino violar los aspectos más sustanciales del acto ritual, entre ellos el ambiente donde *ñanderu Mbakuire* “nuestro padre Mbakuire” juntaba a sus hijos



para hablarles de los hechos sagrados. “Nosotros hacemos lo que sabemos hacer y ustedes capturan nuestras *“ä”* almas o imágenes”, aclaró el capitán Guayari; los actos se repiten una sola vez, “con nuestra cultura no se juega”. El resultado exacto es lo que se aprecia en la pantalla.

Juan Carlos Valdivia | Director

¿En qué medida Ivy Maraey es autobiográfica? Es autobiográfica en el sentido en que lo es la obra de Fernando Pessoa. Es un personaje que no soy yo pero soy yo. Un alter ego, una versión de mí mismo.

No pude haber hecho la película hasta no haber forjado yo una amistad. Tengo una amistad con Elio Ortiz que es comunicador y ha escrito un diccionario etimológico de la lengua guaraní.

Yo esta película la iba a hacer antes de *Zona sur* pero no le estaba entrando, no estaba entendiendo. Tuve que regresar a mis raíces, irme a perder en los lugares recónditos de Bolivia para darme cuenta de que primero tengo que mirar a mi entorno, a mi identidad.

Es una película que la he padecido mucho, la he sufrido en el sentido griego de atravesar un camino, es una película en la que yo me he roto, siempre sentí que, por lo de Nordenskiöld y eso, lo honesto sería mostrarme yo, no sólo ir a verlos a ellos. Entonces yo los veo en la mirada de ellos a través de mi y la de mi a través de ellos y ese es el viaje y la amistad y todo lo que pasa en la película. Era muy importante preguntarles a ellos ¿Qué piensas tú del hombre blanco? Por eso el protagonista es un hombre blanco exagerado, casi fashion que tiene su auto, sus botas, en fin, está exacerbada su blancura. Esta película no habla del mestizaje, habla de ser diferentes, y para contar eso el personaje entra vestido de blanco al bosque, como si fuera jugar golf. Son decisiones artísticas para separar estos mundos y evidenciar que ese personaje está siendo mirado. Para mí ha sido un ejercicio de exponerme en el que he dicho: quiero que la gente me conozca como soy. Pero eso me fuerza a que yo me conozca a mí mismo y realmente es el mayor conocimiento, es la lección que tuve que aprender. Por eso encaja la parte personal, no por algo egocéntrico sino porque es una cuestión fundamental de vida, de llegar a un punto en tu vida donde te topas con estas cosas. ¿Qué puedo yo mirar del otro si no me conozco a mí mismo?

Creo que la claridad temática o estética tiene que ver con un perfeccionamiento técnico, porque lo prolijo de contenido tiene que ir con una prolijidad formal, y esa prolijidad formal te obliga a un cuestionamiento muy profundo de las cosas. Es un cernidor muy grande. Para mí no tiene sentido hacer las cosas de otra manera, esa prolijidad y esa búsqueda de esa excelencia te cuestiona todo porque tienes que sostener en un tiempo tu discurso y si te aburres hay algo que no está en su sitio.

Quizás podría haber hecho la película con una camarita de video, quizás hubiese sido más espontánea, pero la forma que tiene la película es un estilo que estoy forjando. Hay un control de la paleta de colores, del vestuario, de los movimientos de cámara, hay una selección del casting, y también está el hecho de rodearse de colaboradores capaces y ser exigente, a veces hasta te conviertes en un ogro.

¿La escena final? Ese auto pasa a ser parte de la identidad del personaje. Demuestra un personaje que se ha roto, se ha desarmado. Puede ser una metáfora de Bolivia que por el proceso político, de alguna manera se ha desarmado y se tiene que reconfigurar. No puede haber un cambio verdadero si es que hay algo que no se rompe y se vuelve a configurar. No puede haber una transición fácil, y bueno esa es una lectura del país.

TelArtes: red de redes culturales

Homero Carvalho Oliva



El encuentro de TelArtes duró tres días, del 3 al 5 de octubre, y contó con más de 200 delegados, entre gestores culturales y representantes de colectivos, organizaciones e instituciones de la cultura del país y del extranjero, que se reunieron para compartir sobre el desarrollo de esta red de articulación cultural nacional, analizar y debatir en torno a la problemática general del sector y realizar una planificación local, departamental y nacional de corto, mediano y largo plazo.

Este encuentro no tiene antecedentes en la historia cultural del país, pues es la primera vez que un conglomerado significativo de organizaciones culturales, que trabajan en distintos campos de la gestión cultural, sobre todo de áreas urbanas del país y provincias, se reúne para potenciar una red de articulación y colaboración nacional.

Durante los tres días que duró el encuentro, se trabajó a nivel departamental para proponer acciones en torno a los ejes que maneja TelArtes como son: **incidencia**, **comunicación, formacion, sostenibilidad y circula cultura** (movilidad e intercambio cultural).

Para avanzar en el desarrollo del primero (Incidencia) estuvieron presentes en una reunión-diálogo, servidores públicos de los Municipios y/o Gobernaciones de La Paz, Cochabamba, Santa Cruz, Potosí, Tarija, San Ignacio de Velasco, Sucre y otros. Destacó la presencia del Ministro de Culturas Pablo Groux, quien se comprometió a recoger y analizar en una Mesa de Diálogo con el sector y representantes de la red, los puntos que emerjan del evento, en el que se construirá una agenda de trabajo conjunta, similar a la que se desarrollarán también con algunas gobernaciones y municipios del país.

Leyes nacionales como la Ley Marco de Culturas, Ley del Artista, Ley de Espacios culturales (propuesta que nace de la red para amplificar, potenciar y proteger los espacios culturales del país) son parte de la agenda nacional de TelArtes así como el desarrollo de procesos de movilidad e intercambio cultural en torno al eje de **Circula cultura**, que comienza en breve con una primera fase de intercambio de artistas, gestores y colectivos al interior del territorio nacional y entre Brasil y Bolivia. Esta circulación cultural busca además, consolidar una red de hospedaje solidario denominada **Hospeda cultura**.

TelArtes se convierte así en la red cultural más importante del país, contando con una base para desarrollar acciones conjuntas y en red para beneficio de la población y del bien común, visibilizando las múltiples acciones que realizan los actores culturales en beneficio del desarrollo del país, recuperando valores esenciales como son la reciprocidad, la confianza, la solidaridad y la colaboración.

Se destacan las alianzas de trabajo colaborativo que se han planteado y confirmado durante el evento entre la Red Telartes con el movimiento ciudadano Revolución Jigote de Santa Cruz, con la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, la Secretaria de Patrimonio Cultural de la Gobernación de Tarija, la Oficialía de Culturas y la Dirección de Promoción Cultural del Municipio de La Paz, de Cochabamba, Universidad de Chuquisaca, Universidad Domingo Savio de Potosí y otros.

Los miembros de este colectivo amparados en el espíritu de la Cultura viva, que señala que se debe pensar, sentir y luego actuar y que tiene como principios la comunidad, la democracia y la autonomía, han tejido una intensa red cultural en Bolivia y en Latinoamérica.





El diálogo de TelArtes, giró en torno a la articulación de los gestores, al tejido de alianzas con sectores estatales y a la autonomía de gestión. Un dato interesante es que esta Red ha inventariado 180 espacios culturales en todo el país, lo cual significa que se puede avanzar bajo la consigna de Celio Turino, exministro de cultura de Brasil e impulsor de los Puntos de Culturas, de que se debe trabajar con lo que se tiene y no quedarse quejándose de las carencias. En Bolivia estamos acostumbrados a mirar las flores del jardín ajeno y no apreciamos las de nuestro propio jardín. En ambos encuentros se destacó la reciprocidad como la base para construir puentes y se coincidió en que la cultura es el verdadero camino para la transformación social.

Entre las conclusiones del encuentro se destacan ocho puntos:

1.- Programa de Cultura Viva Comunitaria: a) Puntos de Cultura; b) Espacios Concertados; c) Iniciativas de Cultura Viva Comunitaria
2.- Paquete de leyes sectoriales para CULTURA: Ley Marco de Culturas es la prioridad porque de ésta dependerá la solidez de las demás; sean las de Cine, Patrimonio, Espacios Públicos.
3.- Presupuestos para CULTURA. Ley Financial.
4.- Mecanismos de articulación internacional.
5.- Observatorio de las Culturas, no con un fin de estadística, sino de estudios y evaluaciones en relación a los derechos culturales y otras convenciones internacionales que, en los hechos se violan y no se cumplen.
6.- Programa de Circula Cultura (movilidad de recursos humanos, habilidades, creatividades, disponibilidades como hospedajes solidarios, etc.) vinculado al Estado.
7.- Acreditaciones, currículas. Un Programa de Formación especializada, junto con el Ministerio de Culturas.
8.- Mecanismos de participación de la redes, especialmente de TelArtes, en la definición de la legislación, sumado a un plan de sostenibilidad para las redes.

Articulaciones TelArtes

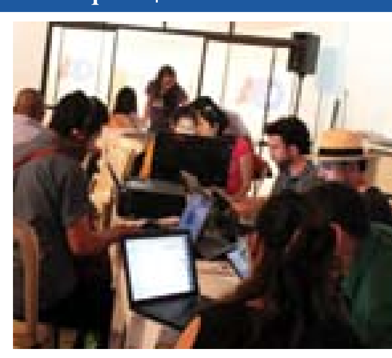
Silvana Vázquez | Gestora cultural

Lo que desde TelArtes se viene provocando como matriz de articulación nacional, es que se deben multiplicar y descentralizar las fuerzas hacia las articulaciones locales, y a la vez, extender estos múltiples vínculos con América Latina. Dos orientaciones generales que comprendo claves son:

1) Que este es un primer momento importante para reforzar lazos entre los actores culturales y artísticos de América Latina. Como región que decide hermanarse más allá de los mecanismos de integración entre gobiernos y mercados, es decir, como pueblos; gestores y gestoras culturales y artistas que apostamos por la incidencia y transformaciones reales desde nuestras culturas y expresiones artísticas. En América Latina y especialmente en Bolivia, las culturas son la potencia para hacer realidad los derechos humanos, los derechos culturales y los derechos de la Madre Tierra. Este avance e importancia internacional de TelArtes ya no es menor.

2) Como TelArtes Bolivia, sabemos, aprendemos y rompemos con las lógicas verticalistas y paternalistas en las relaciones entre sociedad y gobiernos, el principio de horizontalidad dirige la dinámica de la red. Al mismo tiempo, Bolivia vive hace ya varios años una propuesta de reestructuración de su Estado, y es este proceso y en este momento que la apropiación, de este sentido de reestructuración por parte de los actores culturales, debe ser la consigna a favor de ellos mismos, de nosotros: la gente, los pueblos, las culturas. En este campo, las distintas fuentes/fortalezas de articulación como Red de Redes de gestión cultural y gestión de la artes, adquiere múltiples direcciones, cercanías y demarcaciones siempre en el principio de la horizontalidad.

Las articulaciones para TelArtes significan incidencia, gestión de procesos compartidos, y la mejor imagen que ahora puedo pensar para expresar el sentido desde estas sinergias, son muchas estrellas entrelazadas. Las articulaciones e incidencias serán interactorales, interinstitucionales, interlocales, internacionales; se gatillan desde TelArtes hacia las comunidades, cómplices de nuestras acciones y proyectos; lo son entre las redes y actores vinculados a TelArtes, lo son desde TelArtes hacia los poderes políticos, lo son desde TelArtes hacia el mercado. Desde estas orientaciones, el proceso para las articulaciones TelArtes es asumido en distintos pasos y plazos, los vamos diseñando gracias a nuestra capacidad de organización, las nuevas tecnologías y algunas alianzas que facilitan nuestros encuentros. Vale decir que actualmente integramos TelArtes



alrededor de 600 personas, entre redes, colectivos, artistas y gestores/as independientes, que trabajamos con poblaciones diversas de todo el país en un determinado activismo cultural. En Bolivia no priman los recursos económicos para los procesos que gestamos desde nuestros oficios, las partidas presupuestarias en la gestión pública se delimitan en gran medida a las ferias, tarimas, luces, sonido y afiches. Es nuestra decisión el integrar sectores artísticos y culturales, porque somos personas comprometidas con la transformación social, la potencialidad de la organicidad e incidencias de TelArtes asume esta la necesidad de abrir espacios de diálogo, reflexión y acción para acrecentar las oportunidades y trascender a las culturas y expresiones artísticas de Bolivia rompiendo la reducida condición de espectáculo, objeto de compra o escaparate que se mantienen como modelos tradicionales en la organización institucional

de la cultura en Bolivia. Luego del 1er Encuentro Nacional de Culturas en Red – Articulación TelArtes, y con miras a una agenda de incidencia, la participación del Ministerio de Culturas, con la presencia del Ministro Pablo Groux, cobra vitalidad y estamos seguras y seguros que armaremos nuevos modelos para el relacionamiento entre instancias y para la gestión cultural y para las artes. En estas articulaciones de la Red de Redes (TelArtes), me parece que el desafío más grande es y será con los gobiernos departamentales y municipales; en muchos casos son fuertes las diferencias políticas: se trata de voluntades no necesariamente dirigidas hacia la co-gestión cultural y artística. La verticalidad de sus esquemas de gestión pública son manifiestos y, peor aún, eligen colocarse por encima de la sociedad. De todas maneras la caminata que hacemos desde TelArtes es colectiva y decidida, y nuestras relaciones con varios tomadores de decisiones nacionales se van materializando. Y no olvidemos nuestra vinculación ya fuerte con América Latina. En estos ritmos de agitación cultural que llevamos en TelArtes, reconocemos otras alianzas potenciales, que queremos hacer reales. Una de ellas es con la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB). Algunos en TelArtes vemos esta potencialidad de articulación -y de aliada política a la Fundación-, por la estructura donde está configurada (el Banco Central de Bolivia y la relación con el Estado Plurinacional), pero sobre todo, porque es (desde mi punto de vista) la Fundación Cultural más importante de este país. Pienso que la Fundación merece reconocimiento por su trayectoria y modelos de gestión cultural, pero también es cierto que esos modelos de gestión pertenecen a otros tiempos, y estamos en un momento oportuno para las vanguardias, innovaciones y un replanteo de la institucionalidad cultural en Bolivia. Es decir, que para que la articulación entre TelArtes y la FCBCB pase de potencial a real y, más aún, sea propositiva, su rítmica debe sintonizar con los procesos y planteamiento de las redes articuladas como TelArtes. ❖

En Bolivia no priman los recursos económicos para los procesos que gestamos desde nuestros oficios, las partidas presupuestarias en la gestión pública se delimitan en gran medida a las ferias, tarimas, luces, sonido y afiches.

Beneméritos de la utopia
-La estética del compromiso-
ARTE
Varios Autores
FCBCB
180 páginas
2012



En razón a la escasa publicación de libros de arte en el país, provoca una grata sorpresa el lanzamiento de *Beneméritos de la Utopia, la estética del compromiso* obra dedicada al abordaje de un conjunto de obras plásticas de notables artistas bolivianos, editada en diciembre de 2012.

El libro privilegia principalmente la reproducción de oleos, dibujos, grabados, aguafuertes, serigrafías los que, distribuidos por autor, sobrepasan los 130. Reproducciones que nos dan la alternativa –en formato reducido– de apreciar parte importante de la producción artística de Edgar Arandia, Diego Morales, Benedicto Aiza, Silvia Peñaloza y Max Aruquipa.

El colectivo Beneméritos de la Utopía, del que forman parte los artistas mencionados, se constituye a inicios de los 90, y buena parte de la década realiza una serie de actividades artísticas con manifiesto contenido cuestionante e interpelador. Su obra recrea críticamente la atmósfera gestada en los periodos correspondientes a las dictaduras militares y los gobiernos neoliberales de los 70, 80 y 90.

El libro, testimonia la producción artística de este movimiento cuyo propósito fue el evitar que ese oscuro periodo histórico vivido por el pueblo boliviano, quede en el olvido. Sin embargo, no se trata de una muestra retrospectiva de obras sin más, sino la puesta en escena de un conjunto plástico que, por su temática y su talante estético, traduce una visión crítica del arte frente a la historia, el propio arte –incluido el discurso panfletario– y una identificación colectiva con una cultura de la resistencia.

La relación arte / política data de una larga tradición histórica, tanto en occidente, como en nuestro continente. El arte comprometido –como el de los Beneméritos– hace befa del arte oficial y complaciente, resistiéndose a ser un adorno, una actividad de delectación burguesa y de contemplación narcisista, por tanto su función es la de roer los aparatos de la ignominia y develar esa materia purulenta que destila el reino de la autocracia, prohijado por los amos del planeta.

De ahí es que los Beneméritos de la Utopía asuman un compromiso múltiple: mostrar sin tapujos –con el poder de la línea, la trama, color y forma– la pesadilla que le tocó vivir al país durante el periodo de los regímenes espurios; actuar frontalmente desde un colectivo al margen de las posturas individualistas y solipsistas de la creación, visibilizar a los marginados, y algo no menos importante: trabajar arduamente con el propósito de replantear su obra, en cuanto a lenguaje, expresión y contenido, es decir fundando una estética afín a esa pulsión transgresiva digna de la resistencia.

Las páginas del libro nos enfrentan al dolor, las maneras de la muerte, a la comparsa de colaboracionistas del diktat de turno, a la marginación del otro, al patetismo, al sentimiento de clausura y la presencia de algo que se resiste al sometimiento. Aunque el tono es principalmente testimonial, no se halla exenta la parodia, el humor ácido, la caricaturización y la estetización de la política, en el marco de una cosmovisión artística.

Los cuadros discurren desde la representación grotesca de escenas protagonizadas por

el fascismo criollo de la época hasta la creación de atmósferas y personajes marginales, desde la presencia de lo indígena y popular hasta la representación de un bestiario de cuño goyesco, desde una poética melancólica hasta la recreación de un onirismo de la inquietud y el desasosiego. En todo caso, además de los rasgos distintivos propios de cada creador, la muestra nos transmite el sentimiento sórdido de una época desde la pupila del artista.

El prólogo, a cargo de José Aramayo Cruz, Presidente Ejecutivo de la Fundación Otro Arte, junto a artículos de Holly Eva Ryan, Homero Carvalho, Paula Palicio Noriega y Sergio Cáceres tornan más comprensible a la obra. A su vez, se publican textos relacionados a cada artista a cargo de los escritores y expertos: Adolfo Cárdenas, Juan José Vaca, Ana Meléndez y Remberto Cárdenas.

La edición bilingüe -español e inglés- ha sido patrocinada por la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, el Museo Nacional de Arte, contando además con el apoyo de la AECID.

De este modo, la obra plástica de *Beneméritos de la Utopía*, tiene la prerrogativa de llegar al público interesado en el desarrollo del arte en Bolivia y de ratificar su postulado ético, impidiendo que el olvido nos devore la memoria.

Edwin Guzmán Ortiz



POP
PROSAS BREVES
Alex Aillón Valverde
S, editorial
67 páginas
2013

Si usted no sabe dónde dejó su niño interior, éste es un buen pretexto para encontrarlo. POP es un libro de edición independiente, donde lo poético y lo ficcional se fusionan para elaborar un mundo mítico propio en el que todos los personajes: poetas, ratones arañas, minotauros, escarabajos, ángeles borrachos, búhos mecánicos, dragones, pulgas, astronautas y tantos otros, que bien se anuncian en la portada; convocan a ese niño que, quizá en muchos casos, se aburría en el fondo de nuestras almas contándose a sí mismo futuros improbables, a que se reconcilie con nosotros.

En la contratapa del libro se lee: "Ahora, se preguntarán: ¿Qué nos va a ofrecer este joven?, ¿será cerebrito de escarabajo para ser más inteligente?, ¿poetas grandes diminutos vs. cínicos ratones?, ¿un amor cualquiera que podamos encontrar en el Barrio Chino?, ¿o alguna in, que en cualquier caso nos pone sexys? Pues claro que sí, todo esto y mucho más".

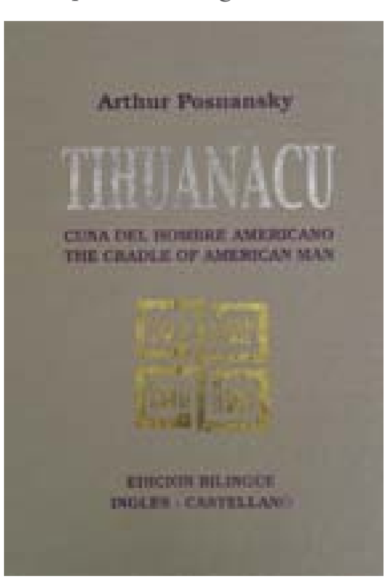
No es un viaje fuera de la realidad sino una manera de aterrizar con fantasía sobre el árido planeta tedioso y desamorado. Este aterrizaje sólo es posible, siendo un pop star. Unas simples ojeadas, y hojeadas, al libro, serán altamente motivadoras. Las ilustraciones de Daniela Peterito, abren ya el suficiente campo visual como para que pueda pasar por ahí el verbo. Es también una gran posibilidad para iniciarse en la lectura, sobre todo para aquellos que recomiendan primero un libro de autoayuda sólo para reforzar el agrio sentido de culpa con la que se ennoblece a la juventud. Nos enfrentamos a la fábula sin moraleja. Un sorbo dulce de frescura. Un libro ideal para leer con un chupete en los labios, anteojos oscuros y orquestación FM. ¿Qué más? Solo un favor, desconfíe de mí y compruébelo.

Sergio Gareca

Tihuanacu, cuna del hombre americano
ARQUEOLOGÍA
Arthur Posnansky
1ra. ed. J.J. Augustin,New York, 1945
2da ed. Nayra Gabriela Corzón,La Paz
600 páginas
2012

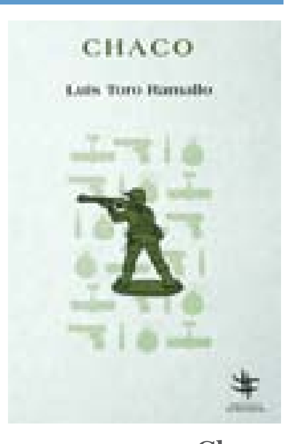
Después de 67 años de haberse publicado en Estados Unidos (Nueva York), la primera edición del libro *Tihuanacu Cuna del hombre Americano* volumen I y II, del investigador Arthur Posnansky, se ha publicado una nueva edición facsimilar (Ingles-Castellano) de esa edición atesorada como un clásico de la arqueología universal y que constituye una fuente ineludible de consulta.

El volumen incluye 600 páginas en papel ahuesado, 330 dibujos, 260 fotografías y 18 plegables dobles y triples, que consignan mapas, planos y fotografías, realizados por el investigador.



Tihuanacu Cuna del hombre Americano estuvo fuera de circulación durante décadas. Fue gracias al apoyo de la familia Corzón directora y propietaria de la editorial Producciones CIMA, que se ha logrado esta re edición, cuando Carmelo Corzón y Nayra Gabriela Corzón Cortez sugirieron al Gobierno Autónomo Municipal de La Paz que se hiciera otra edición de esta extraordinaria obra. La idea fue acogida por la institución y el 29 de noviembre de 2011 se materializó el deseo. Es importante mencionar que con esta obra, Arthur Posnansky, cuyo mérito mayor radica en el hecho de haber revelado la importancia del sitio arqueológico al resto del mundo, también sentó las bases para el trabajo en Tihuanacu, pues recolectó gran cantidad de datos importantes y generó varias teorías clave para su época, y si bien cabe mencionar que varias de las tesis planteadas por el aventurero y científico de origen austriaco ya no son válidas en la actualidad, su *Tihuanacu* sigue siendo un texto de consulta imprescindible para los arqueólogos.

Dagner Salvatierra López



Chaco
Novela
Luis Toro Ramallo
2da ed.Ministerio de Culturas y Turismo
205 páginas
2013

(…) Esta es la historia trágica de un suboficial del ejército boliviano destinado al Chaco antes y durante la guerra. Sin embargo, Luis Toro Ramallo comete, antes de meternos a la historia en sí, una trampa ya vieja en la historia de literatura universal: la del escritor que, por un golpe de suerte, accede a un manuscrito de un protagonista directo del hecho que nos narrará. El mismo Toro Ramallo asiste a un hospital y ahí «un hombre joven pero terriblemente envejecido» le da sus escritos, «unos papeles», los llama el enfermo, para que sean publicados. O como se decía en aquella época: «para que sean dados a publicidad». (…)

Lo primero con lo que te encontrarás en *Chaco* es con el fatal aburrimiento que ataca a los soldados destinados a esas tierras extrañas. Cuando el personaje de esta novela vive en el Chaco en tiempos de paz es atacado por el tedio, por el aburrimiento, y encima en una

región como aquella, tan lejos de todo, donde «parece que no existe ni el tiempo ni la distancia. Se camina y siempre es igual» (Pág. 50). Y esto, este enorme aburrimiento de no poder hacer otra cosa que estar ahí, lleva a los personajes de *Chaco* a las reuniones brutales. «Se bebía alcohol hasta quedar tendido, inmóvil, medio congestionado por la borrachera» (Pág. 15). Esa es la única manera de olvidar que están ahí, que casi no hay nada más que hacer que sólo pasar el día. Y como un finísimo hilo que lo une todo también aparece la tristeza. En *Chaco* se puede sentir la tristeza de quienes, años después, se convertirían en tus abuelos.

Justo en el momento en que comienzan a derramarse los primeros litros de sangre la novela de Toro Ramallo empieza a distinguirse de las otras. (...) Hay una necesidad, diría que primordial en el autor a lo largo de la novela, de demostrarte cuán brutales fueron las heridas, las amputaciones, las diarreas fatales, los mosquitos, los gusanos comiendo felices piernas, brazos y cabezas. *Chaco* bebe de esto en todas sus páginas.

Wilmer Urrelo
(fragmentos del prólogo de Chaco)

Yvy Maraẽy
Juan Carlos Valdivia
(Bolivia, 2013)



"Morir no es algo malo". Andrés, un cineasta paceño que quiere hacer una película sobre los guaraníes, emprende un viaje hacia el sureste de Bolivia. No sabe bien lo que quiere: persigue las imágenes de un explorador sueco que investigó esta cultura, buscando el lugar utópico, la tierra sin mal. "Este karai está buscando salvajes", les dice a sus amigos Yari, el guaraní que Andrés contrata para que lo acompañe y guíe por caminos de tierra y pueblos perdidos en lo más profundo de un país ancho, ajeno y tristemente desconocido.

Ésta es tal vez la revelación más cruda y honesta del quinto largometraje de Juan Carlos Valdivia, *Yvy Maraey*. A través de la historia de amistad entre Andrés y Yari, su viaje de descubrimientos y enfrentamientos, la película revela una distancia ominosa, fatal, entre una serie de escenarios que corren y recorren la abigarrada realidad de lo plurinacional. Estos escenarios se tejen y destejen, son distintos uno del otro: "yo no quiero ser indio, hermano". Las burbujas de *Zona Sur*, la obra de Valdivia que antecede a ésta, se consolidan, toman forma y encarnan dos identidades concretas en este film: el propósito no es otro que el recorrido de los ampulosos recovecos de las diferencias culturales, el mestizaje, lo indígena, el otrora problema del indio, el encuentro y desencuentro de contrarios, la realidad de lo pluri-multi, la inquisidora mirada de un explorador sueco, un curioso siglo XXI y una niña guaraní que sabe más que todos nosotros y cuestiona, "¿cómo sabes de qué color miro yo las cosas?".

Los riesgos de esta película tienen alcances similares a los de *Zona Sur*. Bolivia se piensa a sí misma de manera distinta desde la elección del primer presidente indígena, Evo Morales, hoy a punto de finalizar su segundo mandato, y ambas películas parten de la premisa de hablar de la identidad en tanto enfrentamiento doloroso, desesperanzador en términos de resoluciones o finales felices. El tema de la interculturalidad no se cierra, no encalla en ninguna respuesta clara. Aquí está el riesgo más notable de la cinta: repliega, hasta el último minuto, las maneras en las que la posibilidad de verse a través del otro podrían ser diáfanas. Nada lo es.

Mary Carmen Molina Ergueta

Muro

Encuentro cultural en **Santa Cruz**



Dos encuentros culturales marcaron el mes de octubre en Santa Cruz: uno de ellos fue organizado por la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y el otro por TelArtes, red de redes de cultura, del cual, tras haber concluido, nos ocupamos en las páginas de el presente número de *Piedra de agua*.

El otro, el organizado por la FCBCB, se desarrolló en el Centro Cultural Plurinacional Santa Cruz y tuvo como protagonistas a actores y gestores de la ciudad, cuya activa participación marcó la dinámica del evento.

Para los integrantes del Consejo Administrativo de la FCBCB fue un muy gratificante escuchar las propuestas de más de cincuenta protagonistas de la cultura acerca de lo que debería ser este espacio cultural durante los próximos años.

La conclusiones de las diversas intervenciones se pueden resumir en cuatro grandes ejes temáticos: articulación de las actividades tanto de la ciudad, del departamento, como de tierras bajas; investigación del patrimonio tangible e intangible del departamento; formación tanto artística como académica y promoción del arte.

El encuentro tendrá en el mes de noviembre una segunda etapa donde se profundizará el diálogo acerca de este importante espacio cultural de la ciudad de Santa Cruz.

La rebelión de los objetos. **Nueva exposición en el MUSEF**

Simultáneamente a la realización de la vigésima séptima versión de la Reunión Anual de Etnología, RAE 2013, el Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF, inauguró la exposición *La rebelión de los objetos. Enfoque textil*, que muestra la cadena de producción del textil, recurriendo para ello a textiles e instrumentos textiles de los períodos arqueológico (600 – 1532), histórico (1532 – 1900) y etnográfico (1900 a la actualidad).

La exposición informa a cerca de las estructuras y técnicas del tejido, tintes vegetales y de animales de los Andes y las tierras bajas, mordientes, instrumentos de hilado, torcelado, ovillado y otros, así como las fibras vegetales empleadas tanto en las tierras altas (vellones y fibras animales), como en las tierras bajas y la costa (fibras vegetales de semilla y tallo).

Un cuadro de secuencia cronológica ofrece información comparativa entre territorios (Argentina, Bolivia, Chile y Perú), desde épocas tan tempranas como el período paleoindio (10.000 a 8.000 a.c.), pasando por el precerámico, los desarrollos regionales tempranos y tardíos y la colonia, hasta el republicano tardío (1900 en adelante).

La muestra de tejidos brinda amplia información sobre cada uno de los objetos expuestos (pertenecientes a los fondos del MUSEF), entre los cuales se encuentran ponchos, taris, iscayos, bolsas ceremoniales, icuñas, llicllas, ahuayos y uncos.



Centros Culturales Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

Casa Nacional de Moneda
|Potosí
Calle Ayacucho s/n
Telf. 591-2-6222777
www.casanacionaldemoneda.org.bo

Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia
|Sucre
Calle Dalence N° 4
Telf. 591-4-6451481
abnb@entelnet.bo

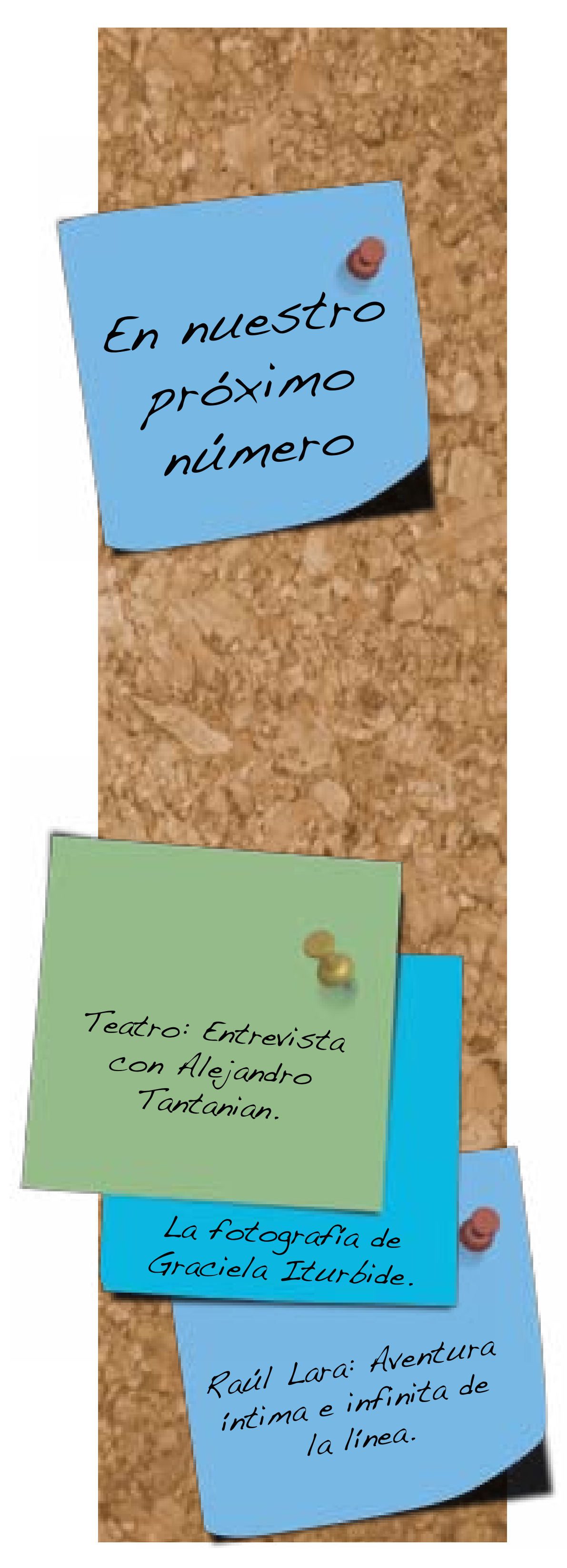
Casa de la Libertad
|Sucre
Plaza 25 de mayo N° 11
Telf. 591-4-6454200
www.casadelalibertad.org.bo

Centro Cultural Santa Cruz
| Santa Cruz
Calle René Moreno N° 369
Telf. 591-3 -3356941
santacruz@culturabcb.org.bo

Museo Nacional de Etnografía y Folklore
| La Paz
Calle Ingavi N° 916
Telf. 591-2-2408640
www.musef.org.bo

Museo Nacional de de Etnografía y Folklore Regional Sucre
|Sucre
Calle España N° 74
Telf. 591-4-6455293
www.musef.org.bo

Museo Nacional de Arte
| La Paz
Calle Comercio y Socabaya N° 11
Telf. 591-2-2408600
www.mna.org.bo



Suscríbete a Piedra de agua

Telf:2408951 – 2408981
E mail: fundacion@culturalbcb.org.bo



Detalle de Bolsa-chuspa de forma trapezoidal en faz de urdimbre | elaborada de fibra de camélido, probablemente en el estilo Nasca-Wari |colección MUSEF.